Caroline de Araújo Lima

E as Cangaceiras?

As representações sociais e o imaginário do feminino cangaço no cinema

Eduneb
Editora da Universidade do Estado da Bahia

E as Cangaceiras?
As representações sociais e o imaginário do feminino cangaço no cinema

Caroline de Araújo Lima

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LIMA, C. A. *E as cangaceiras?* As representações sociais e o imaginário do feminino cangaço no cinema [online]. Salvador: EDUNEB, 2025. p. 215. ISBN: 978-85-85813-70-3. https://doi.org/10.7476/9788585813703.

E as Cangaceiras?

Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Adriana Marmori Lima
Reitora

Dayse Lago de Miranda
Vice-Reitora

Editora da Universidade do Estado da Bahia - EDUNEB

Elisângela Santana dos Santos
Diretora

Conselho Editorial

Titulares	**Suplentes**
Alan da Silva Sampaio	Sandro dos Santos Correia
Astria Dias Ferrão Gonzales	Hilda Silva Ferreira
Carla Severiano de Carvalho	Lise Mary Arruda Dourado
Elzicleia Tavares dos Santos	Paulo Sérgio Dantas Vasconcelos
Emanuel Ernesto Fernandes Santos	Marcos Antônio Vanderlei Silva
José Ernane Carneiro Carvalho Filho	Marilecia Oliveira Santos
Josilda Batista Lima Mesquita Xavier	Francisco Hilder Magalhães e Silva
Léa Costa Santana Dias	Cláudia Martins Moreira
Marineuza Matos dos Anjos	Antonieta Miguel
Marluce Alves dos Santos	Angelita de Souza Leite
Michael Daian Pacheco Ramos	Márcia Torres Neri Soares
Nilson Roberto da Silva Gimenes	Monica Matos Ribeiro
Paulo César Souza García	Sílvio Roberto dos Santos Oliveira
Raimundo Claudio Silva Xavier	Nilvo Luiz Cassol

Caroline de Araújo Lima

E as Cangaceiras?

As representações sociais e o imaginário do feminino cangaço no cinema

Salvador
EDUNEB
2025

© 2025 Autora

Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade do Estado da Bahia.

Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma idêntica, resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma.

Depósito Legal na Biblioteca Nacional.

Impresso no Brasil em 2025.

Coordenação Editorial
Elisângela Santana dos Santos

Coordenação de Design
Sidney Silva

Diagramação e Capa
Atos Rodrigo Lima Pinto

Revisão Textual
Ramon Arend Paranhos

Imagens (capa e miolo)
Atos Rodrigo Lima Pinto

Apoio:

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Lima, Caroline de Araújo
E as cangaceiras? : as representações sociais e o imaginário do feminino cangaço no cinema / Caroline de Araújo Lima. -- Salvador, BA : EdUNEB, 2025.

Bibliografia.
ISBN 978-85-85813-50-5

1. Cangaceiros - História 2. Cangaço nas artes 3. Cinema - Aspectos sociais 4. Mulheres na arte 5. Produção audiovisual I. Título.

25-293627.0 CDD-302.3409812

Índices para catálogo sistemático:

1. Cangaço : Nordeste : Brasil : Sociologia
302.3409812

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Editora da Universidade do Estado da Bahia – EDUNEB
Rua Silveira Martins, 2555 – Cabula
41150-000 – Salvador – BA
editora@listas.uneb.br
portal.uneb.br

Editora filiada à

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

SUMÁRIO

PREFÁCIO 7

INTRODUÇÃO.....11

QUEM SÃO ESSAS MULHERES? 17

A IMAGEM EM MOVIMENTO: UM BREVE DEBATE TEÓRICO SOBRE O CINEMA 53

AS MARIAS CLÓDIA E BONITA NO *NORDESTERN* 105

AS CANGACEIRAS NAS PORNOCHANCHADAS 143

O FEMININO NO CANGAÇO E AS REPRESENTAÇÕES DAS CANGACEIRAS NO CINEMA: BREVES CONSIDERAÇÕES.....187

FILMOGRAFIA.....197

REFERÊNCIAS 201

PREFÁCIO

A originalidade do livro de autoria de Caroline de Araújo Lima, fruto de sua pesquisa de doutorado, encontra-se tanto na escolha temática de um recorte do cinema brasileiro sobre o cangaço, quanto na perspectiva de voltar as suas lentes para compreender como as mulheres cangaceiras estão representadas nesses filmes. Trata-se, assim, de reconstituir, através do método da decomposição/recomposição, as sagas recriadas pelo cinema.

Não deixa de ser inquietante que a autora tenha encontrado tão poucas películas sobre mulheres cangaceiras, a ponto de ser necessário acrescentar duas pornochanchadas ao escopo da pesquisa. Essa quase ausência da representação feminina levou a autora a inquirir sobre as representações femininas na arte e a articular o seu objeto fílmico com as discussões do feminismo contemporâneo. Mas, note-se, a autora não se limitou a discorrer sobre as ausências passando, de imediato, à investigação e à caracterização de como aparecem as mulheres no cinema e, particularmente, nos filmes de cangaço. Na sua introdução, Caroline valoriza as mulheres que romperam com suas famílias tradicionais e embrenharam-se no mundo masculino do cangaço, mas não o faz de forma romântica, pois percebe que esses espaços de ruptura de algumas regras dominantes não subvertem plenamente as relações de dominação entre homens e mulheres, pois reproduz-se aí as relações vigentes nos casamentos. Paradoxalmente, o cangaço – no qual as mulheres desprezadas pelas normas sociais dominantes e por suas famílias – indica uma potencialidade de liberdade não realizada, pois reestabelece normas de origem patriarcal. Ou como diria a autora, "o feminino no cangaço foi a constituição de um novo modelo da família", mas também "é marcado por contradições [...]. Os códigos morais as condenavam à morte caso traíssem seus companheiros". Logo, vemos desde a introdução uma postura lúcida, crítica, não glamourosa do cangaço, mesmo reconhecendo a sua importância

e como neste "mundo à parte" as mulheres desempenhavam tarefas distintas daquelas que eram reservadas às mulheres camponesas.

O decorrer do livro nos dará elementos suficientes para compreendermos a discussão imagética, somos conduzidos a um passeio pela arte cinematográfica como fruto do mundo moderno, ao cinema brasileiro, particularmente aos percalços de um cinema ficcional que durante um período significativo tentou reproduzir as fórmulas consagradas por Hollywood e as rupturas das experiências do cinema novo. Nessa viagem encontramos a representação do sertão nordestino no cinema e como se evidencia o lugar das mulheres. Aqui vale um comentário sobre o enigma do sertão nordestino recorrente na nossa literatura e no cinema, desde *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que reportava a guerra de Canudos e o líder messiânico Antônio Conselheiro, passando por *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, essa terra distante do centro-sul aparece com um misto de atração e de terror, uma misteriosa e forte cultura de uma região que parecia negar a modernização tão ensejada pelo Brasil do século XX. No cinema, os filmes sobre o cangaço acrescentavam a essa imagem de barbárie, de uma região esquecida, uma singular aproximação do Nordeste com o oeste americano, através do cinema *western*. Entretanto, por mais que esse cinema buscasse essa aproximação, persistiam as características singulares do sertão nordestino. O cinema novo, a partir de uma opção política, valorizou ainda mais esse sertão, pois, através de Glauber Rocha, buscou a energia revolucionária que faltava aos grandes centros modernizados do país, enredados na política de colaboração de classes tão bem construída no Estado Novo. Esse último cinema revisitará o messianismo, o cangaço e o coronelismo, identificará as potencialidades e os limites dos "rebeldes primitivos", mas também do seu oposto, o mundo urbano ansioso por inscrever-se na modernidade capitalista.

E é nessa perspectiva que se inscreve a pesquisa de Caroline, ao remontar à imagem das mulheres representadas no cangaço, seja nos clássicos *O Cangaceiro* e *Lampião, o rei do cangaço*, ou nas películas pornográficas *As cangaceiras eróticas* e *A ilha das cangaceiras virgens*. A análise, a partir de uma ótica feminista, nos permite ir além das aparências, pois os primeiros filmes valorizam as mulheres insubmissas, distantes de suas famílias e desafiantes de certos padrões morais e regras jurídicas, no entanto – demonstra

bem Caroline – esse é apenas um aspecto da questão, pois a masculinidade tradicional predomina no cangaço e a opressão feminina mantêm-se. Do ponto de vista da análise fílmica, a autora contesta as imagens convencionais que não põem em dúvida esse aspecto conformista presente no cangaço. Por outro lado, será nos filmes que, trabalhando com o desejo masculino e erotizando as cangaceiras, encontraremos o reverso da dominação; pois, ao lado da convenção pornográfica masculina, entrevemos as mulheres como seres que levam adiante a insubmissão através do erotismo. Logo, talvez, para se resgatar a plenitude da construção imagética da mulher cangaceira precisemos dos dois tipos de filme, identificando suas controvérsias, não aceitando as narrativas e as imagens tal como foram produzidas, como uma espécie de examinar o que nos sugere o fora-de-campo.

Por fim, quero ressaltar que tal procedimento de ver as imagens e o que elas não dizem de imediato foi possível porque a autora acionou, para além da sociologia da arte e dos mecanismos próprios da análise cinematográfica, conhecimentos historiográficos e aspectos relevantes das teorias feministas. Trata-se, portanto, de uma pesquisa em Sociologia da Arte, enriquecida por aportes multidisciplinares.

Antonio da Silva Câmara[1]

[1] Doutor em Sociologia - Université de Paris VII (1994). Professor Titular da Universidade Federal da Bahia, lotado na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Coordenador do grupo de pesquisa Representações sociais: arte, ciência e ideologia (UFBA). E-mail: antsilvacamara@gmail.com/ ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0565-4110.

INTRODUÇÃO

O livro "E as cangaceiras? as representações sociais e o imaginário do feminino cangaço no cinema" é fruto da pesquisa desenvolvida no doutorado e de boa parte da minha trajetória acadêmica. Pesquiso cangaço no cinema desde a graduação e no doutorado ampliei o objeto de análise abarcando as relações entre cinema, gênero, arte e política, com o objetivo de identificar como as mulheres que atuaram no movimento do cangaço são representadas em filmes.

Fui motivada como pesquisadora e autora pela seguinte pergunta: como são representadas as cangaceiras na produção cinematográfica brasileira? Nessa perspectiva, proponho estudar o cinema brasileiro para pensar a construção de representações das cangaceiras e a constituição de um imaginário sobre elas.

Em busca da representação feminina no cinema, realizei inicialmente um processo de catalogação dos filmes *nordestern*[2] e com temáticas relacionadas ao cangaço, entre os anos de 1920-2017. Identifiquei 50 obras cinematográficas, e apenas 07 tinham como foco as cangaceiras, ou seja, apenas 14% foram dedicadas a histórias de mulheres que atuaram no movimento. Especificadamente dos filmes *nordestern,* consta: uma película, *Maria Bonita, rainha do cangaço* (1968); e duas pornochanchadas, *As cangaceiras eróticas* (1974) e *A ilha das cangaceiras virgens* (1976). Além disso, foram produzidos seis documentários sobre o cangaço, dois dedicados às cangaceiras: *A mulher no cangaço* (1976) e a *musa do cangaço* (1982). Nos anos 2000, produziu-se mais obras destacando essas personagens, a saber: o documentário *Feminino cangaço* (2013) e o longa-metragem *Entre irmãs* (2017).

[2] O termo *nordestern* foi criação do pesquisador potiguar-carioca Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923-2000), segundo a autora Maria do Rosário Caetano (2005), organizadora do livro sobre o assunto. Tal neologismo fora utilizado para identificar filmes feitos no Brasil com a temática rural e, principalmente, sobre o cangaço, produzidos entre 1950-1980.

As (os) leitores acompanharão uma viagem sobre a história do cinema brasileiro e sobre a história das mulheres que atuaram no cangaço a partir da análise fílmica das obras: *O Cangaceiro,* de Victor Lima Barreto (1906-1982); *Lampião, o rei do cangaço,* de Carlos Coimbra (1927-2007), e também das pornochanchadas *As cangaceiras eróticas* (1974) e *A ilha das cangaceiras virgens* (1976), ambas com a direção de Roberto Mauro (1940-2004). Por meio desses filmes, analiso como se constituíram as representações sociais das cangaceiras em obras nas quais aparecem como coadjuvantes e nas quais são as protagonistas.

Os filmes analisados ajudam a entender a representação das motivações do ingresso das mulheres no cangaço e como essas histórias são abordadas. Por meio de estudo historiográfico e de análise fílmica, é possível verificarmos não apenas as motivações das sobreviventes do cangaço, mas também verificarmos como narram suas experiências[3]. O cinema nacional soube explorar as memórias dessas mulheres, levando muitas(os) espectadoras(es) a recriarem, a partir do olhar do(a) cineasta, o seu imaginário e os acontecimentos, detidos de relevância histórica ou não. O que assistimos nos filmes são representações do passado. Tratam-se, portanto, de cenas do passado que falam mais do presente ou de como o tempo presente compreende o passado, em outras palavras, "o cinema opera com seleções de imagens, de documentos, de depoimentos de versões, o aproximando do fazer historiográfico" (Fraga, 2016, p. 36).

Pensando a metodologia de análise, observo nos filmes as representações das cangaceiras, tendo em vista que

> o visível, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à 'ditadura do olho', ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc (Meneses, 2003, p. 31).

Ainda sobre metodologia, trabalho com a ideia do cinema como dispositivo, a partir dessa definição, Aumont (1993) afirmou que todo o aparato do dispositivo terá "[...] necessariamente efeito sobre esse espectador como indivíduo" (p. 188). Ou seja, considero os efeitos subjetivos, pois o cinema

[3] Depoimentos presentes no documentário Feminino cangaço (2013).

representa "por si só, um conjunto de técnicas, todas elas voltadas para a realização de um espetáculo que gera no espectador a ilusão de que ele está diante dos próprios fatos e acontecimentos representados" (Parente, 2007, p. 05). O cinema é um sistema de representações que se apresenta como um dispositivo cinematográfico em vários aspectos: materiais (aparelho de base), psicológicos (situação espectatorial) e ideológicos (desejo de ilusão).

Partindo das contribuições de Aumont (1993), compreendo que o cinema possui um dispositivo específico cujo efeito básico consiste na produção da impressão de realidade, constituindo-se em um sistema no qual o efeito ideológico principal se dá por meio da ocultação do trabalho, transformando a percepção de uma representação em uma impressão de realidade. Diante disso, a(o) espectadora(o) constrói o filme ao tentar compreendê-lo.

Estudar as representações sociais das cangaceiras no cinema nacional, problematizando o papel destas como coadjuvantes – inclusive quando elas são as protagonistas -, só foi possível porque o movimento feminista questionou essa organização social e sexual que delegou às mulheres o âmbito da vida privada, os bastidores, os cuidados e a submissão. De acordo com Rodrigues (2009), o feminismo foi fundamental para questionar também o modelo de cinema que caracterizou as personagens femininas como frágeis, sexualizadas e as personagens empoderadas como mulheres solitárias. As mulheres que escapam a esse modelo eram consideradas "diferentes" e até mesmo "anormais". Contudo, ao analisar os depoimentos historiográficos e as participações em documentários, observo que as cangaceiras sobreviventes não tinham interesse em ser reconhecidas como transgressoras ou como empoderadas. Dadá, ex-companheira de Corisco, por exemplo, afirma que as cangaceiras eram de "boa família" e até mesmo de famílias abastadas e que algumas eram "moças" quando entraram no movimento e tinham boa índole. Percebo a necessidade de reafirmar que eram mulheres "normais"[4] e de "família".

De acordo com Ismail Xavier (1983), no campo das representações, não foram apenas as mulheres cangaceiras que foram "imaginadas" ou "reinventadas". A produção fílmica sobre o cangaceirismo partiu de representações

[4] Tais registros estão no documentário *A musa do cangaço* (1982), de José Umberto Dias, e no livro de Araújo (1984).

do sertão na constituição de uma imagem essencialmente nordestina e brasileira. No cinema nacional, o sertão seco foi representado por ser marcado pela fome e pela masculinização das mulheres sertanejas, pois não existiam mulheres frágeis e sensíveis no sertão nordestino e sim, as "mulheres macho".

Essa masculinização é fruto de uma construção do feminino. Para questionarmos esse modelo de feminilidade, foi necessário fazer uso da teoria feminista que a compreende como um fenômeno social, mas também como forma de controle dos corpos das mulheres. Diante disso, uma teoria que pense o papel das mulheres e problematize os seus lugares na produção cinematográfica foi fundamental para destacar outros atenuantes. De acordo com Nye (1995), é necessário começar pelos desafios enfrentados pelas mulheres que impediram o acesso a leituras sobre os feminismos, dificultando, consequentemente, a produção de uma teoria, tais como a dupla jornada de trabalho, as relações abusivas, as diferenças salariais, o racismo, o machismo, a lesbofobia e a misoginia. De acordo com a mesma autora, as relações de gênero e a constituição dos espaços públicos e privados, da mulher como o outro, prejudicaram a produção de uma teoria feminista ou a compreensão de que uma teoria fosse necessária para defender as pautas e os desejos das mulheres.

No primeiro capítulo, apresento as mulheres do cangaço e as suas motivações para participação no movimento, problematizando a ausência de investimento em produção intelectual sobre as cangaceiras e os seus lugares de coadjuvantes. Organizo-o em três momentos: o primeiro é historiográfico e trata brevemente do cangaço; o segundo discorre sobre as motivações que levaram as mulheres a entrarem no movimento; e o terceiro dedica-se ao debate sobre o feminino no cangaço.

Em seguida, no segundo capítulo, abordo como a arte cinematográfica exerce função como produtora e como reprodutora de uma cultura visual, com o objetivo de identificar como o cinema influenciou na constituição do imaginário sobre as mulheres que atuaram no cangaço e como produziu representações sociais. O capítulo contém três subpartes: na primeira, trato da arte cinematográfica como exercício da percepção e como arte produtora de representações sociais; na segunda, traço um breve perfil do cinema brasileiro; e, na terceira, discuto o lugar das mulheres no cinema nacional.

No terceiro capítulo, analiso duas obras do gênero *nordestern* que ganharam reconhecimento em âmbito nacional e internacional, *O Cangaceiro* (1953), de Victor Lima Barreto (1906-1982), e *Lampião, o rei do cangaço* (1962), de Carlos Coimbra (1927-2007). Essas películas contribuíram para a constituição de um modelo de sertão e de cangaceiro em tempos de desenvolvimentismo. A minha análise é subdividida em três partes: na primeira, trato do filme de Barreto; na segunda, do de Coimbra; na última, retomo a discussão sobre o cinema produtor de representações sociais, agora objetivando compreender as personagens Maria Clódia e Maria Bonita. Em relação os frames dessa obra, infelizmente a Cinearte não autorizou o uso das imagens por conta de uma disputa judicial com uma rede social.

No quarto capítulo, dedico a análise às representações sociais das cangaceiras em duas pornochanchadas: *As cangaceiras eróticas* (1974) e *A ilha das cangaceiras Virgens* (1976), ambas com a direção de Roberto Mauro (1940-2004). O ambiente contestatório e o cinema no período da Ditadura Militar também são elementos discutidos por mim nesse capítulo, composto por três momentos: as duas primeiras dedicadas às análises dos filmes e a terceira voltada para a apreensão do cinema como produtor de representações sociais.

No capítulo cinco, dediquei-me a dialogar com possibilidades de novos objetos de pesquisa. A partir do resultado das análises e dos diálogos teóricos presentes neste estudo, tento inspirar outras pessoas a explorarem o mundo sertanejo e as mulheres que fizeram e fazem história no sertão nordestino.

Aproveito esse momento para agradecer a Cinemateca Brasileira, equipamento público importante, que cedeu as imagens do filme de Victor Lima Barreto (1902-1982), *O Cangaceiro* (1953), agradecer a Silvia Galante, filha de Roberto Mauro (1940-2004) que cedeu as imagens dos filmes *As Cangaceiras Eróticas* (1974) *e A Ilha das Cangaceiras* (1976), e a Cinearte, apesar de não autorizar o uso das imagens do filme *Lampião, rei do cangaço* (1963), de Carlos Coimbra (1927-2007), foram muito atenciosos.

QUEM SÃO ESSAS MULHERES?

Para hooks (2019), o processo de colonização foi tão cruel e perverso que nos tirou o direito e a vontade de pensar e de questionar a forma como somos vistos(as) e representados(as) na arte. O atraso de questionamento sobre a representação de cangaceiras na historiografia e no cinema é uma das consequências desse processo de colonização em que as mulheres não são prioridade nem como objeto de estudo. Diante disso, proponho pesquisar mulheres negras e pardas, nordestinas e marginalizadas e a forma como foram representadas no cinema com o intuito de contribuir para a descolonização da história das mulheres e do cinema no Brasil.

Este capítulo apresenta essas mulheres e as motivações da entrada delas no cangaço, problematizando o não investimento em produção intelectual sobre as cangaceiras e o seu lugar de coadjuvante na produção cinematográfica. Compreendo que foram coadjuvantes, pois foram excluídas do processo civilizatório que, no Brasil e na América Latina, foi marcado pela colonização, que caracterizou a população a partir da categoria "raça" e a partir dela fundamentou-se o processo de dominação eurocentrado, logo, as mulheres não-brancas não tinham espaço (Quijano, 2005). Esse processo será analisado a partir do breve debate historiográfico sobre o movimento do cangaço.

Considerando a necessidade de partir das lentes de gênero para estudar os filmes de cangaço e a compreensão que o debate sobre as questões étnico-raciais é fundamental para identificarmos como as mulheres foram representadas nessas obras, este capítulo está dividido em três partes: na primeira, realizo a uma breve historiografia do cangaço; na segunda, observo as motivações que levaram as mulheres a entrarem no movimento; na terceira, discuto o feminino no cangaço. Vamos, então, conhecer essas mulheres.

O CANGAÇO: BREVE HISTORIOGRAFIA

O cangaço foi um fenômeno social que marcou o sertão nordestino entre os fins do século XIX até a primeira metade do século XX. Queiroz (1991) o definiu como um conjunto de homens que viviam fortemente armados na região da caatinga. Mas, o que foi essa região da caatinga? Para Clemente (2013), esse espaço geográfico foi construído imageticamente por intelectuais, associando ao Norte (hoje Nordeste), à seca, ao olhar do abandono, das grandes estiagens e da miséria. De acordo com o autor, alguns dos intelectuais que contribuíram para isso foram Gilberto Freyre e Djacir Meneses.

A forma como o Estado brasileiro conduziu o combate à seca no início do século XX, segundo Albuquerque Júnior (2006), contribuiu para cunhar o termo Nordeste, já que o termo foi usado para designar o espaço de atuação da Inspetoria Federal de obras contra as secas (IFOCS). Para Clemente (2013), a criação de tantos organismos de enfrentamento das secas acabou constituindo uma identidade regional para o Nordeste, logo cunhou também as características que definiriam os cangaceiros.

Figura 1 – Bando de Lampião

Fonte[5]: Acervo de Frederico Pernambucano Mello. Fotografia de José Otávio (1927).

[5] Para a realização da pesquisa, cujos resultados são apresentados neste livro, foram utilizadas imagens (fotografias) que estão em domínio público. De acordo com a Lei n. 9.610/98, após 70 anos da sua divulgação, não é necessário autorização para o seu uso.

Ao definir cangaceiros, Queiroz (1991) toma como referência a representação apresentada na figura 1, em que podemos, inclusive, observar que o cinema brasileiro tentou transpor para os filmes as características presentes na imagem. Para Hobsbawm (2010), ser cangaceiro não se limitava a usar determinadas vestimentas e armas, mas abrangia suas ações. Diante disso, o autor observa que foram encarados ora como bandidos sociais ora como heróis,

> [...] são proscritos rurais que o senhor e o Estado encaram como criminosos, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, que os considera heróis, campeões, vingadores, pessoas que lutam por justiça, talvez até mesmo vistos como líderes da libertação e, sempre, como homens a serem admirados, ajudados e sustentados (Hobsbawm, 2010, p. 35).

Na mesma linha que Hobsbawm (2010), Dória (1981) afirmou que esse fenômeno social

> [...] foi uma espécie de banditismo social, pois [...] em geral, membro de uma sociedade rural, e por razões várias, encarado como proscrito ou criminoso pelo Estado e pelos grandes proprietários. Apesar disso, continua a fazer parte da sociedade camponesa de que é originário e é considerado como herói por sua gente, seja ele um 'justiceiro', um 'vingador', ou alguém que 'rouba aos ricos' (Dória, 1981, p. 20).

Para Hobsbawm (2010) e para Dória (1981), o cangaceiro representaria o nosso Robin Hood[6] sertanejo, pois

> [...] o banditismo social constitui um fenômeno universal, encontrado em todas as sociedades baseadas na agricultura (inclusive nas economias pastoris) e compostas principalmente de camponeses e trabalhadores sem terras, governados, oprimidos e explorados por alguém: cidades, governos, advogados ou até mesmo bancos (Hobsbawm, 2010, p. 39).

[6] Herói mítico da região da Inglaterra que roubava da nobreza (ricos) e dividia com a plebe (pobres).

O cangaço, com todas as suas contradições e ambiguidades, não poderia ser caracterizado como um fenômeno social a serviço dos camponeses. De acordo com Clemente (2013), os estudos sobre cangaço no início do século XX foram marcados nos campos discursivos pelos registros do bando liderado por Lampião, ou melhor Virgulino Ferreira da Silva, constituindo uma historiografia regional que considera aspectos políticos, culturais e identitários do Norte, hoje a região Nordeste. Pensando a caracterização dessa região, os temas eram sobre "o sertão e as longas estiagens, as influências do coronelismo, o misticismo do homem sertanejo e o seu distanciamento das áreas litorâneas, bem como da civilização" (Clemente, 2013, p. 101).

Constituiu-se uma narrativa sobre o cangaço, na perspectiva de consolidar uma identidade da região que hoje chamamos de Nordeste. Mas, as reflexões de Hobsbawm (2010) e de Dória (1981), possivelmente, tiveram influência de análises anteriores sobre o movimento, como as de Gustavo Barroso (1888-1959), um dos primeiros estudiosos do cangaço e das coisas do sertão, que analisou a realidade da região e a forma como o Estado a tratava, inclusive sobre o papel das volantes (polícia). Formulou a seguinte avaliação sobre o cangaço:

> [...] enquanto o bandido, muitas vezes, de fundo romântico, quixotesco, saqueia o rico e distribui o que tem com o pobre, o soldado de polícia persegue o pobre e ajuda o rico, o chefão das vilas e cidades (Barroso, 1912, p. 54).

Para Clemente (2013), Gustavo Barroso (1912), autor contemporâneo aos cangaceiros Antônio Silvino (1875-1944) e Lampião (1898-1938), via esses sujeitos como "cangaceiros-heróis", visão reproduzida por outros autores décadas depois.

Não havia um consenso sobre o cangaço, contudo a ideia de herói e do seu potencial revolucionário persistia, ainda hoje entre os memorialistas e em certa medida entre alguns estudiosos do tema. Para autores como Rui Facó (1963), o cangaceirismo se constituía num fenômeno social e representava uma alternativa de resistência à realidade do sertão.

> A formação de grupos de cangaceiros que lutavam de armas nas mãos, assaltando fazendas, saqueando comboios e armazéns de víveres nas próprias cidades e vilas;
> A formação de seitas de místicos – *fanáticos* – em torno de um beato ou conselheiro, para implorar dádivas aos céus e remir os pecados, que seriam as causas de sua desgraça (Facó, 1963, p. 36).

Segundo o autor (1963), o cangaceirismo e o fanatismo foram respostas às desigualdades sociais, tornando-se alternativas para os sertanejos. Esses sujeitos não iriam permanecer inertes à dominação do latifúndio por muito tempo, e havia a necessidade de desvelar essa história, pois era a marca da resistência do povo. Para Facó (1963), a história oficial produziu uma historiografia reducionista sobre os movimentos do cangaço, caracterizando-os como "banditismo social" e identificando a Guerra de Canudos como "fanatismo"; não associando esses acontecimentos como ações contrárias ao latifúndio.

Bem, mas o latifúndio era parte de uma engrenagem ainda maior e não era ele, por si só, responsável pelas mazelas sertanejas, ou pelo cangaço ou pelo messianismo, assim como por demais movimentos contestatórios ou revolucionários. Por que existe essa leitura de Facó (1963) e de tantos(as) outros pesquisadores(as) sobre o movimento? Para Formam (2009), essa leitura é proveniente da seguinte perspectiva,

> [...] são conhecidas as inúmeras afirmações sobre o "potencial" revolucionário dos camponeses em todas as partes do mundo. Para alguns, camponeses são inerentemente conservadores; isto é, se caracterizam por um profundo fatalismo que explicaria a sua incapacidade — ou sua falta de disposição — de agir diante de uma exploração. Para outros, os camponeses são essencialmente revolucionários, necessitando somente a fórmula retórica e algum líder que os catalize para agir. Cada uma destas filosofias sintetiza um extremo doutrinário que frequentemente reflete mais a inclinação ideológica do próprio cientista social que o verdadeiro estado de conscientização do campesinato em questão. Ambos se equivocam, naturalmente, nestes enunciados fáceis sobre as condições gerais da mente camponesa, nestas afirmações indiferenciadas sobre as suas mentalidades, sobre

> as suas atitudes políticas (ou a ausência delas), frequentemente sem apoio suficiente em fatos históricos (Formam, 2009, p. 236).

Para o autor (2009), os estudos sobre o campo, o rural, os fenômenos sociais e os movimentos existentes nesse espaço partem da perspectiva de que toda movimentação política ou de contestação coloca os(as) camponeses(as) ora como expressão de um movimento revolucionário e de uma iminente mudança, ora como pessoas subestimadas e desprezadas, reduzindo-as a fanáticas e a degeneradas. Esse espaço ou foi superestimado, ou não. De fato, entre as décadas de 1950 e 1960, a população brasileira era predominantemente rural, uma média de 64% vivia no campo (Konder, 2005), o que pode ter influenciado a leitura de Facó (1963), e de outros autores, sobre o cangaço.

Outro elemento que considero necessário para compreender a leitura de Facó (1963) está relacionado ao aumento das tensões sociais em relação às desigualdades presentes no país na década de 1950, resultando na organização das

> [...] primeiras Ligas Camponesas em Pernambuco. Foram concedidos aumentos significativos no salário mínimo dos trabalhadores e nos meios conservadores apareceram sinais de insatisfação, vozes que protestavam contra a política econômica do governo, acusando-a de ser inflacionária e demagógica. A Escola Superior de Guerra (ESG), criada na década anterior, aumentou sua influência, tornando-se um polo de elaboração de outra opção de política econômica, em oposição às bandeiras da esquerda (Konder, 2005, p. 357).

A insurgência das Ligas Camponesas foi o contraponto em relação ao projeto desenvolvimentista essencialmente urbano, tendo em vista o clima de otimismo revolucionário entre os intelectuais pertencentes às grandes metrópoles. Na década de 1950, os movimentos rurais e os camponeses influenciaram, de forma significativa, a juventude intelectual do período, principalmente no que se refere à arte e à cultura.

Considerando as interpretações de Facó (1963) sobre o movimento do cangaço e a sua argumentação de que a divisão injusta de terra alinhada ao domínio imperialista foram os principais obstáculos do desenvolvimento

econômico, social, político e cultural brasileiro, compreendo que o contexto histórico marcado pelos levantes camponeses, possivelmente, influenciou a análise do autor. É importante considerar as contribuições de Formam (2009), tendo em vista os indícios de que Facó (1963) idealizou o camponês a partir das influências externas, considerando as correntes teóricas do pensamento sociológico e desconsiderando o próprio estado de consciência desses sujeitos.

Rui Facó (1963) apresentou o cangaceiro como potencial revolucionário, mas Lampião e seu bando não estavam a serviço de um projeto comunista ou anti-imperialista. Ao profissionalizar o cangaço e ao transformar em um estilo de vida, a relação com as oligarquias com o objetivo de se proteger do Estado e das volantes afastaram esses sujeitos de qualquer projeto político que ferisse os interesses das elites locais. Segundo Djacir Meneses (1937), o sertão do cariri cearense, foi a expressão das alianças entre os bandos e os coronéis, de acordo com o autor

> [...] Virgulino Ferreira foi realmente o rei dos sertões do Norte. A audácia do bandido não teve limites. Assediou cidades. Conferenciou com prefeitos. Deu entrevistas a jornais [...]. Em Limoeiro, vivando (dando vivas) o Ceará e o Padre Cícero, distribuiu esmolas, fez donativos à Igreja, recebeu dois contos de tributo exigido ao comércio. Foi ao telégrafo, falando pessoalmente para Aracati. Nessas perseguições, o tenente Davi, da força pública do Ceará, distingue-se valentemente, mas não alcança o celerado, que a imaginativa sertaneja vai tornando lendário (Meneses, 1937, p. 217-218).

Esses elementos não foram considerados por Facó (1963), que preferiu romancear os cangaceiros e os apresentar como justiceiros que viviam em uma sociedade marcada por desigualdades, o que moldou o perfil violento e de barbárie do sertanejo, além de dotá-lo como "classe potencialmente revolucionária". Para o autor (1963), esses sujeitos não tinham consciência de classe, seu inimigo não era percebido claramente no latifúndio, mas como castigo divino, e as orações se tornavam necessárias, daí a religiosidade dos bandos, mas isso prejudicava e limitava a solidariedade coletiva, por isso os bandos agiam de forma isolada. As teorias de Facó (1963) – já refutadas por

diversos autores – refletiam o contexto político e as concepções de mundo de uma geração, mas a construção mítica do cangaço não foi fruto apenas da imaginação.

Autores como Clemente (2013) expressam divergências com a leitura de Facó, entendendo que Lampião, diferente dos que o antecedeu, profissionalizou o cangaço, constituiu relações com as oligarquias, evidenciando a ambiguidade do movimento, logo a ideia de herói não se sustentaria, pois preferiu construir relações de proteção e de diálogo, em grande medida, com os coronéis. Clemente (2013) ressalta também as desigualdades sociais do período expuseram críticas às práticas dos bandos, como o uso da violência por parte deles.

> O cangaceiro originou-se na instituição do guarda-costas [...]. A preocupação de atrair *cabras de confiança* degenerou na proteção aos criminosos que acudiam de toda parte ao coito das fazendas dos mais influentes, na certeza da liberdade. [...] O capanga, despedido da guarda ociosa e desabituado ao labor honrado, tinha o único recurso da *societás sceleris*. Organizava ou procurava um bando (Almeida, 1980, p. 556, grifos do autor).

De acordo com Marcelo Lins (2007), o PCB encontrou muitas dificuldades no interior baiano para dialogar com o trabalhador do campo, nas tentativas de constituir formulações sobre a reforma agrária e sobre a luta campesina. A figura do cangaceiro apareceu, de acordo com Lins (2007), de duas formas: a primeira como movimento que faz críticas às organizações de forças armadas dos grandes fazendeiros – tendo, os cangaceiros e os jagunços, como principais opositores; e a segunda, bastante interessante a meu ver, representa os cangaceiros como "guerrilheiros".

Lins (2007) observa que essa segunda interpretação foi feita pelo secretário geral do PCB, Antônio Maciel Bonfim, ou Miranda, que havia passado um informe em Moscou sobre a luta camponesa no Brasil, da seguinte forma:

> Os guerrilheiros cangaceiros fazem chamamentos à luta, unificam os camponeses pobres e lutam pelo pão e pela vida. O governo já não está em condições de vencer esse movimento.

> Já não são pequenas insurreições camponesas contra as quais bastava dirigir uma centena de soldados. Numa só província da Bahia, os guerrilheiros constituem destacamentos de umas 1500 pessoas armadas de metralhadoras, providas de caminhões, etc. [...] Lampião e seus partidários são guerrilheiros cujo nome e façanha correm de boca em boca, como atos arrojados de defensores da liberdade, defensores da vida do camponês [...] que busca o Partido cuja autoridade cresce também no campo (PCB, 1935).

Os cangaceiros representaram, para alguns comunistas, a luta armada campesina contra as opressões, dado importante para compreender a construção mítica em torno do fenômeno social que deu vida a uma série de filmes relacionados a Lampião. De acordo com as análises de Lins (2007), o PCB, na década de 1930, considerava estratégica a associação com o cangaço.

A movimentação no campo indicava que o rural estava em disputa. A brasilidade e a questão da terra estavam em voga em torno da reforma agrária. Eram populistas, comunistas, conservadores e progressistas envolvidos na luta pela reforma agrária. Segundo os desenvolvimentistas, a transformação era necessária para libertar o país da estagnação econômica e da dependência estrangeira.

Os insubmissos, para Facó (1963), tinham um potencial revolucionário, pois vinham das classes baixas, eram filhos de uma República que marginalizou o povo sertanejo e pobre. Para Lins (2007), o potencial revolucionário do cangaço foi uma construção de narrativa, ou a sua potencialização foi para aproximar o PCB dos(as) camponeses(as). Para Pericás (2010), diferente de Facó (1963), os cangaceiros, ao menos a maioria das lideranças desse movimento, vinham das classes mais abastadas. Destaques para Jesuíno Brilhante, que era fazendeiro e instruído; Antônio Silvino pertencia a uma família de fazendeiros, donos de propriedades e de escravizados; Sinhô Pereira era de origem nobre, um dos filhos do barão Andrelino Pereira do Pajeu. Segundo Perícás (2010), todas essas lideranças que atuaram no cangaço pertenceram a famílias tradicionais respeitadas e com posses nas suas regiões.

De acordo com o autor (2010), os bandoleiros do sertão se identificavam e tinham proximidade com as famílias de prestígio e se relacionaram muito pouco com o povo pobre. Essa relação justificaria a proteção de alguns

coronéis aos bandos de cangaceiros, constituindo uma política de troca de favores, mas não foi o suficiente para garantir a proteção dos cangaceiros do Estado, estendendo as relações diplomáticas e de apadrinhamento para algumas famílias sertanejas. De fato, o cangaço foi uma alternativa de vida para muitos(as), e muitos desses(as) não vinham de famílias abastadas.

Figura 2 – Lampião e Família

Fonte: Lauro Cabral de Oliveira, Juazeiro-Ce (1926).

A figura 2 evidencia as informações de Pericás (2010), em que a família de Lampião, pelas vestimentas e pela forma que os sujeitos fotografados estão posicionados(as), revela ser de uma família tradicional e que não pertencia às classes mais baixas. O fato de sua família ter alguma posse e ser reconhecida localmente, segundo o autor, proporcionou a constituição de relações entre Lampião e os Coronéis – mesmo com todas suas contradições e seus conflitos – como também com políticos do período, a exemplo do Sergipe Eronildes de Carvalho (1935-1937). Esses acordos entre coronéis e políticos com os cangaceiros mantiveram suas ações e saques livres das perseguições da polícia e das Volantes. Sobre as motivações que provocaram a entrada de muitos sertanejos no cangaço, Pericás (2010) concluiu preliminarmente que,

> [...] o ingresso no cangaço normalmente – mas não exclusivamente -, se dava por disputas e vinganças familiares (ainda que esse fosse apenas o discurso para justificar suas decisões), e não

> para corrigir ou combater (mesmo que de forma inconsciente) injustiças sociais. E que a relação dos chefes bandoleiros com as elites locais era, em muitos casos, bastante estreitas: tornavam-se aliados e amigos de muitos coronéis do sertão. [...] O cangaço certamente permeava o imaginário social daquela região (Pericás, 2010, p. 36).

Outros elementos motivaram a entrada de pessoas no cangaço,

> [...] inclusive de ordem cultural e psicológica. As histórias que eram difundidas no sertão, por meio dos folhetos populares e da tradição oral, sobre os "feitos" dos bandos de cangaceiros, como Cassimiro Honório, Né Pereira e Antônio de Quelé, muito atuantes no começo do século XX, certamente foram influência para os garotos da região (Pericás, 2010, p. 37).

No final do século XIX e início do século XX, o recrutamento militar para as "tropas de linha" motivou a entrada de diversos indivíduos no cangaço, pois era forçado e funcionava como punição. Essa movimentação, de acordo com Pericás (2010), ocorreu em período anterior ao auge do movimento. O cangaço tornou-se interessante para os homens sertanejos não só pelo imaginário, mas também por perceber nesse espaço a possibilidade de mobilidade social, "uma percentagem pequena dos sertanejos mais pobres, de fato, ingressava no banditismo vendo nele um 'trabalho" (2010, p. 41).

Alternativa à vida difícil, fuga ou a profissionalização do cangaço evidenciaram as contradições da República, a instabilidade política e a ausência do Estado no sertão. Para o pesquisador Frederico Pernambucano de Mello (2004), aspectos culturais e o ciclo do gado são fatores importantes para entendermos esse movimento. A pecuária foi uma alternativa à produção agrícola no sertão seco, o que acaba por desenhar o perfil do homem e da mulher sertaneja.

Segundo Mello (2004), um perfil violento e individualista do sertanejo foi resultado do seu contato com o ciclo do gado, do isolamento provocado pelo espaço geográfico e da sua economia, distante do litoral. Sobre os aspectos culturais, o autor (2004) explicita que a base social do sertanejo esteve

ligada ao compromisso da palavra, nas leis consuetudinárias[7], portanto a honra e a oralidade valiam mais do que uma nota promissória. Na mesma linha de Euclides da Cunha, Mello (2004) afirmou que o sertanejo é um retrógrado, pois está rodeado por uma estrutura familiar, política, econômica e religiosa arcaica, fruto do seu isolamento.

A meu ver, a leitura sobre o cangaço e sobre o sertanejo feita por Mello (2004) é no mínimo determinista, pois segue a linha naturalista, associando o(a) sertanejo(a) e seu caráter à seca e à miséria. O autor (2004) fundamenta-se no argumento de que a monocultura foi responsável pela normatização do trabalho no campo, condicionando o(a) sertanejo(a) a viver em um espaço violento e, consequentemente, tornando-o(a) um ser agreste. Nessa concepção, a atividade agrícola ligou o homem à terra, e a cultura de violência foi alimentada pela distância do poder público e pelo Estado descentralizado. A geografia rústica influenciou na construção social e psicológica do sertanejo. De acordo com Mello (2004), o cangaço não foi apenas uma alternativa de vida, como foi defendido por Facó (1963), também foi um ofício, uma solução para os tempos de seca, já que nesses períodos ocorriam as agitações políticas e a formação de bandos. Segundo o autor (2004), os cangaceiros respeitavam a ética sertaneja[8], o que atraia a simpatia dos camponeses para com eles. As articulações políticas no Nordeste, entre os séculos XIX e início do XX, tinham, na força da bala, meios para depor um governo. É exatamente nessas ocasiões que os bandos eram utilizados pelos grandes fazendeiros, os coronéis, para os golpes políticos.

Para Mello (2004), a instabilidade política e social no sertão tornava a vida do sertanejo difícil, e a violência era um mecanismo para garantir a segurança e a honra. Já para Lutigarde Barros (1998), a violência era uma constante nas lutas sociais no sertão, e o elemento força se fazia necessário na manutenção das relações sociais nesse espaço, fundamentado em estruturas desiguais. Nesse contexto de violência e de uso da força para manter o poder político, o cangaço passou a ser um tipo de profissão, principalmente após

[7] Quando o direito surge dos costumes de uma certa sociedade, não passando por um processo formal de criação de leis.

[8] De acordo com Mello (2004), são códigos de honra e de comportamento do povo sertanejo fundamentando na religiosidade e nos códigos morais.

as guerras sertanejas[9]. Além da profissionalização, segundo Mello (2004), o movimento acabou contribuindo na dinamização da economia nordestina.

> A estagnação das atividades econômicas não se fazia completa graças a uma preciosa contrapartida. Com os surtos de cangaceirismo, coincidia quase sempre o envio de número avultado de soldados e, até mesmo, a partir de 1923, o alistamento sistemático na polícia de homens da própria região, implicando tudo isso uma sensível injeção de recursos (Mello, 2004, p. 184).

O cangaceirismo e a criação de volantes deram uma dinâmica à economia sertaneja, como também intensificaram a violência, e a disputa entre o bando de cangaceiros e o Estado ultrapassou os limites do sertão. De acordo com Mello (2004), a imprensa foi também um espaço de combate, a imagem do cangaço nos jornais e o uso desse por Lampião – que operou no auge do cangaço em 1926, momento em que foi convidado para contribuir na luta contra a Coluna Prestes[10] – deram força ao movimento. Com o avanço da polícia e o fechamento do cerco para o bando de Lampião, ele usou sua imagem, a antipatia das volantes e o mito que alimentavam sobre ele, para ser diplomático e assim conseguir aliados importantes na busca de fuga, de armas, de munição e de alimentos.

A historiografia sobre o cangaço e o breve debate teórico demonstraram a disputa imagética sobre o movimento, podendo ser representados como bandoleiros, bandidos sociais, revolucionários, guerrilheiros. Essa disputa da imagem e a construção mítica de Lampião e do cangaço tornaram o tema ambíguo. Compreendo aqui que a definição de herói ou de facínora depende do período histórico e da forma como Virgulino Ferreira da Silva construiu suas relações com coiteiros e com os chefes políticos locais. Essa aparente contradição colocou Lampião e seu bando como um personagem que oscila entre ser um herói e/ou um bandido, mas, com certeza, não foi um revolucionário. O que ficou consolidado na imagem dos cangaceiros foram as representações

[9] Revolta que ocorreu em Juazeiro do Norte, em 1914, na Região do Cariri, com o objetivo de derrubar o Governo do Ceará. Foi liderada pelas Oligarquias locais e pelo Padre Cícero (cf. Mello, 2004).

[10] A Coluna Prestes foi um movimento político-militar brasileiro ocorrido entre 1924 e 1927, ligado ao tenentismo. O movimento se constituiu como uma parte importante, com certeza, a maior expressão do descontentamento e da aversão em relação ao organismo político vigente da República Velha. Nesse sentido, sua formação se liga ao movimento tenentista e suas séries de levantes organizados após 1922, culminando no episódio dos dezoito do Forte de Copacabana (cf. Prestes. 1991).

da violência, da barbárie e da selvageria, elementos presentes nos filmes sobre cangaço e que acabam contribuindo na construção das representações sociais sobre o fenômeno social e os sujeitos(as) que o compuseram.

DE MARIA DEA A MARIA BONITA: AS CANGACEIRAS

E o que motivou as mulheres a entrarem no cangaço? A historiadora Maria Cristina Matta Machado (1978) aproximou-se de interpretações que apontaram para as seguintes motivações: o ingresso através do uso da força; o resultado de rapto; ou a escolha por fuga. A autora (1978) admite que, em alguns casos, foi a paixão que moveu algumas mulheres a entrarem no cangaço, a exemplo de Maria Bonita, Dulce, Doninha, Mariquinha, entre outras.

As mulheres entram no movimento do cangaço em 1930, a partir de Maria Bonita. Entre 1930 e 1940, passaram a fazer parte dessa história.

> [...] as reflexões sobre a incorporação da mulher nas fileiras do banditismo social, sinalizam para dois tipos de interpretações: os que defendem o ingresso voluntário, que pode ser exemplificado com Maria Bonita, Dulce, Cristina, Inacinha. Outros interpretam essa presença como resultado de uma ação violenta, ou seja, do rapto. Este se baseava no uso do terror e da coerção, como exemplificam os casos de Sila, Dadá, Lídia entre outras. Essas mulheres foram privadas abruptamente do convívio de seus familiares sob ameaça de retaliações. Ou ainda, em função das circunstâncias, como o caso de Enedina que se sujeitou à marginalidade do cangaço para acompanhar o marido, que fugia de perseguições das forças volantes, e visualizava no cangaço uma possibilidade de proteção (Freitas, 2005, p. 117-118).

As motivações para a entrada das mulheres no cangaço não devem ser analisadas de forma homogênea, tampouco devemos considerar suas ações como coadjuvantes. As mulheres atuaram no cangaço por uma década, de acordo com Araújo (1984), foram 30 mulheres, a maioria do estado da Bahia. Elas viveram em uma sociedade sertaneja pautada na força e nos códigos de honra e, o que alimentou, segundo Falci (2001), a ideia de que as mulheres nordestinas eram "fortes", de "boa índole" e "honradas", tendo em vista a sua capacidade de sobrevivência na região.

Para Mello (2004), a "honra" estava associada à cultura sertaneja, pois as pessoas estavam rodeadas por uma estrutura familiar, política, econômica e religiosa arcaica, fruto da condição de isolamento. Já para Pericás (2010), as mulheres, por uma perspectiva classista, viam no cangaço uma oportunidade de serem livres de códigos de honra, pois

> Muitas mulheres, em geral de procedência humilde, entravam no cangaço por conta própria, vendo no bandoleirismo a possibilidade, mesmo que idealizada, de uma vida cheia de aventuras e de liberdade. É claro que havia algumas jovens raptadas, forçadas a seguir os bandidos, como Maria Carmina Leite (raptada por Antônio Silvino), Sila e Dadá (Pericás, 2010, p. 44).

Entrar no cangaço de acordo com o autor (2010) era uma alternativa para as mulheres sertanejas que não tinham acesso à educação formal, não tinham liberdade para tomar decisões sobre suas vidas ou para escolher seus maridos. A ex-cangaceira Adília (1920-2002) evidenciou em depoimento que "*meu pai não me deixava eu me pintar... não me deixa dançar... dançar de jeito algum... aí depois que eu saí e com Canário, eu dançava e penteava meu cabelo do jeito que eu queria*" (*Feminino Cangaço*, 2013, informação verbal).

Figura 3 – Adília

Legenda: da esquerda para direita, desconhecido, Adília e Canário, e dois desconhecidos.
Fonte: Benjamim Abrahão (1936).

As motivações diferenciam as experiências das mulheres, mas continuar no cangaço representou para muitas a expressão da liberdade, já que, nas décadas de 1930 e 1940, o código civil de 1916 era a base jurídica que definia, institucionalmente, o lugar da mulher na sociedade, ou melhor a sua submissão. A entrada das mulheres no cangaço não só feriu a legislação como também marcou a história do movimento. Segundo Hobsbawm (2010, p. 173), os bandidos sociais eram mulherengos e necessitavam demonstrar sua virilidade, diante disso as mulheres no banditismo tiveram apenas papel de amantes. Para Pericás (2010), a entrada das mulheres no cangaço em 1930 "domesticou" os homens, a presença feminina tornou o cangaço menos violento, apontando uma perspectiva que reproduziu a ideia de feminilidade e do lugar da mulher como sendo o do cuidado.

Não há consenso sobre os "benefícios" que as mulheres trouxeram para o cangaço. Muitos estudiosos e pesquisadores do cangaço divergiram sobre o tema, pois para alguns significou fraqueza enquanto para outros mudanças estruturais. Amantes, companheiras ou responsáveis por suas fraquezas, as mulheres também eram as principais vítimas, pois o uso do estupro era frequente entre os bandidos para impor o medo e o silêncio, mesmo sendo uma prática condenada entre guerrilheiros e cangaceiros (Hobsbawm, 2010).

Sobre a presença das mulheres no cangaço, Hobsbawm (2010) teve como fonte a obra de Maria Isaura de Queiroz (1991) cuja análise defende que a participação das mulheres nos bandos configura-se em um inconveniente, que deveria ser minimizado "pela presença de um chefe terrível" (2010, p. 174).

Essa compreensão do papel das mulheres nos bandos, possivelmente, contribuiu para ocultar as suas experiências. O silenciamento estava "presente", inclusive, nos jornais, pois, segundo levantamento feito por Freitas (2005), nos periódicos como *O Estado de São Paulo* e *Jornal da Manhã*, havia poucas informações em relação às mulheres que pertenceram ao movimento. A autora (2005) identificou também a ausência de pesquisas e de estudos sobre essas mulheres. Memorialistas, a exemplo de Amaury Araújo (1984) e de Vera Ferreira (1999), dedicaram-se a escrever sobre o cangaço e, em alguns momentos, sobre as cangaceiras, contudo essas não foram suficientes para preencher as lacunas relacionadas à história dessas mulheres.

Outro elemento sobre as cangaceiras é a forma como eram adjetivadas quando apareciam nos jornais, como se pode observar no trecho abaixo:

> [...] composto de 23 pessoas: "Lampeão", 19 caibras e 3 mulheres – 3 verdadeiras megéras; todos fardados de brim kaki, bem montados, armados de fuzil e rifle, trazendo farta munição. Conduziam também, punhaes e revólveres à cinta. Roubaram dinheiro, fazendas, joias, moedas antigas de ouro e prata..." (O Estado de S. Paulo, 29 de julho de 1933, p. 4).

Para Freitas,

> [...] as cangaceiras foram qualificadas de forma homogênea como criminosas e bandoleiras construindo, assim, um estereótipo masculino, belicoso e violento de mulher, ou então, tratando-as como meros objetos de satisfação sexual, descrevendo-as como amantes ou companheiras dos homens. E por fim, como números, sempre de modo depreciativo [...] (2005, p. 130).

Considerando o Código Civil de 1916, que criminalizava as mulheres que praticavam o adultério e o abandono da família, as cangaceiras tornaram-se duplamente criminosas, pois romperam com as normas que impuseram seu lugar social e se tornaram cangaceiras. Independente da motivação, observa-se que, nas fontes documentais, elas já estavam condenadas.

Condenadas por terem rompido, por vontade própria, por imposição do rapto e/ou por meio da fuga, a condição de mantenedoras da ordem e da harmonia do lar, essas mulheres deixaram de ser anuladas. Segundo Kehl (2016), as mulheres, ao se localizarem na posição de submissão e como responsáveis pela harmonia familiar, não se permitiam ter acesso ao espaço do poder político e, logo, não tinham como reivindicar direitos sociais e muito menos serem vistas como produtoras de história ou como sujeitos da história. O Código de 1916 e os códigos de honra colocaram as mulheres como o "Outro do discurso, as mulheres renunciaram a falar por si próprias" (Kehl, 2016, p. 56-57).

Entrar no cangaço representou não apenas a possibilidade de ruptura com a posição de submissão, mas também uma oportunidade, pois

> [...] a origem e o poder aquisitivo dessas mulheres – ou melhor, de suas famílias - evidenciam que em alguns casos o cangaço se configurava numa oportunidade de saírem dos padrões convencionais estabelecidos pela sociedade, ou seja, que poderiam conquistar outros espaços além da esfera privada do lar, à qual estavam predestinadas. Além disso, sugere que poderiam "escolher livremente" seus parceiros sem a interferência dos acordos familiares. Contudo, cabe ressaltar que a incorporação feminina no cangaço nem sempre se pautava na espontaneidade; em alguns casos a coerção e o medo foram os fios condutores (Freitas, 2005, p. 120).

Independente da motivação da entrada das mulheres nos bandos, isso significou um ato de rebeldia para aquelas que escolheram e para aquelas que permaneceram. As cangaceiras entraram em um não lugar, pois a mulher que não é mãe e rompe com o modelo burguês de família não existia como cidadã. O Código Civil de 1916 era mais um instrumento de domesticação feminina, que, de acordo com Kehl (2016), reduziu as mulheres ao papel/função de mãe e de esposa.

O ingresso de mulheres em um movimento masculino e violento rompia com a domesticação, por isso havia a necessidade de desqualificar as cangaceiras nos periódicos e de forçar sua marginalização na historiografia.

> As informações sobre a mulher cangaceira limitam-se, na maioria das vezes, ao nome, a uma ligeira descrição física e ao nome do companheiro. Nem sempre é mencionada a maneira pela qual estas mulheres passaram a integrar os bandos (Freitas, 2005, p. 125).

Marginalizadas e com pouca presença nos bandos, de acordo com Pericás (2010), a passagem das mulheres pelo cangaço aparece como secundária, além de ter durado apenas uma década. Para alguns cangaceiros, foi a presença das mulheres nos bandos que causou os seus extermínios. Para o cangaceiro Balão, por exemplo – que nunca se casou – as mulheres deixaram o "corpo aberto" dos seus companheiros, colocando-os em risco e ocasionando o fim trágico para aqueles que ousaram levar suas companheiras para o cangaço (Feminino Cangaço, 2013).

Se para Balão as mulheres eram um risco ao fim do cangaço, para muitos foram sua salvação. De acordo com o depoimento de Sila, "diferente de boa parte dos homens sertanejos, os salteadores eram muito atenciosos e cuidadosos com as mulheres. E que havia muito respeito com elas" (Pericás, 2010, p. 49). De acordo com Freitas (2005), a imagem das cangaceiras que entrou para a história oficial não foi a versão da humanização do cangaço, mas sim a imagem de criminosas, que desonraram a família e a tradição.

Tal desumanização dos cangaceiros e das cangaceiras justifica-se no modelo civilizatório adotado para o Brasil e para a América Latina. O povo sertanejo foi desprezado pela República, pois eram mestiços e iletrados, e a civilização estava no literal e nos centros urbanos. Considerando as contribuições de Quijano (2005), compreendo aqui que os cangaceiros e, centralmente, as cangaceiras foram marginalizadas pelo Estado e pela sociedade, pois foram considerados(as) racialmente inferiores, incivilizados(as). Essa leitura fundamenta-se nas relações de poder constituídas entre conquistadores (europeus), portando o seu projeto civilizatório, e conquistados (civilizações pré-colombianas, indígenas), que, a partir da ideia de superioridade racial, foram julgados inferiores e incivilizados(as). De acordo com o Quijano, a questão racial

> [...] foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. Nessas bases, consequentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder. Por outro lado, a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial (Quijano, 2005, p. 117).

Para o autor (2005), a categoria raça é elemento constitutivo das relações de poder e foi uma criação do processo de colonização da América. A partir do fenótipo, construiu-se diferenças entre conquistadores e conquistados e, a partir dessas diferenças, a instituição dos superiores e dos inferiores, demarcando novas identidades: indígena, negra e mestiça. Na colonização, raça e identidade racial tornaram-se instrumentos de caracterização básica dos sujeitos sociais na América.

Não tardou para o elemento cor definir e caracterizar os fenótipos e, a partir deles, dividir a população entre colonizadores e colonizados, já que

> Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus (Quijano, 2005, p. 118).

A dominação e a hierarquização da sociedade encontraram na ideia de raça a legitimação das relações de poder na modernidade, naturalizando que os não-brancos e os povos conquistados eram inferiores a partir dos seus fenótipos e, logo, toda a sua produção intelectual e científica foram consideradas descartáveis e sem importância. As diferenças raciais consolidaram o projeto civilizatório e colonizador português e espanhol – em seguida o europeu – como modelo universal, redimensionaram a cartografia mundial que estava dividida entre espaços desenvolvidos e subdesenvolvidos, civilizados e incivilizados, justificando o avanço da colonização e do genocídio dos "inferiores" e a escravização dos sobreviventes. Analisando a forma desumanizadora como o cangaço foi tratado pelo Estado, que realizava a mutilação dos corpos dos vencidos, observa-se que esse modelo civilizatório racializado também foi base da República.

As ideias que marcaram a República e fundamentaram a hierarquia racial, de acordo Lilia Schwarcz (1993), tiveram como protagonistas os intelectuais do século XIX, esses pensaram o Brasil como único e singular, por conta da sua extrema miscigenação racial. Segundo a autora, para Silvio Romero (1851-1914)[11], deveríamos pensar o Brasil e sua formação a partir da perspectiva de uma "sociedade de raças cruzadas".

As instituições, os intelectuais e as ideias estavam interligadas, para Schwarcz (1993), o contexto da república e do pós-abolição foi influenciado

[11] Sílvio Romero (1851-1914) foi um importante crítico e historiador da literatura brasileira. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e fundador da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira nº. 17. Foi também pensador social, folclorista, poeta, jornalista, professor e político. Foi sócio correspondente da Academia de Ciências de Lisboa. (cf.: Schneider, A. L., 2011).

pela introdução de correntes teóricas que mudariam a produção científica brasileira, com a inserção da filosofia positivista, do evolucionismo e do darwinismo no país. Essas correntes teóricas foram responsáveis pela introdução do termo raça na literatura mais especializada no início do século XIX, inaugurando a ideia de heranças físicas permanentes entre vários grupos humanos. Como consequência, desenhou-se uma reorientação intelectual que rompeu com um pensamento unitário de humanidade, admitindo a existência de uma diversidade, mas criando uma democracia racial que justificava a desumanização dos não-brancos.

Tal hierarquia formulou a noção de povo, dentro de uma perspectiva civilizatória. Segundo Manoel Guimarães (1988), elencou-se o homem branco e a cultura europeia – do colonizador - como modelo ideal. Ou seja, constituiu-se a ideia de que o branco tem como característica a civilidade e o letramento, enquanto negros e indígenas deveriam ser superados por uma política de embranquecimento, consolidando a ideia da conquista de privilégios de um grupo sobre outro, independentemente do fato de ser intencional ou de ser apoiada em preconceito (Bento, 2002).

Inclusive, a forma como a mão-de-obra sertaneja e camponesa foi explorada no período teve como base esse processo de colonização e de hierarquização racial, indicando que não houve uma ruptura com o sistema escravocrata, o trabalho não remunerado foi um legado para os não-brancos, pois

> A classificação *racial* da população e a velha associação das novas identidades raciais dos colonizados com as formas de controle não pago, não assalariado, do trabalho, desenvolveu entre os europeus ou brancos a específica percepção de que o trabalho pago era privilégio dos *brancos*. A inferioridade racial dos colonizados implicava que não eram dignos do pagamento de salário. Estavam naturalmente obrigados a trabalhar em benefício de seus amos. Não é muito difícil encontrar, ainda hoje, essa mesma atitude entre os terratenentes brancos de qualquer lugar do mundo. E o menor salário das *raças inferiores* pelo mesmo trabalho dos *brancos*, nos atuais centros capitalistas, não poderia ser, tampouco, explicado sem recorrer-se à classificação social racista da população do mundo. Em outras palavras, separadamente da colonialidade do poder capitalista mundial (Quijano, 2005, p. 120, grifos do autor).

A racialização da divisão social do trabalho e da naturalização da inferioridade dos não-brancos marcou o início da República e do pós-abolição no Brasil. Com todas as contradições presentes no movimento do cangaço, a violência e a selvageria imputados aos bandoleiros e ao processo de desumanização desses sujeitos possivelmente teve influência desse processo civilizatório.

Diante disso, Quijano (2005) contribui para perceber esses elementos, já que me chama atenção para o etnocentrismo europeu, que tinha como base a classificação racial da população do mundo

> [...] a associação entre ambos os fenômenos, o etnocentrismo colonial e a classificação racial universal, ajudam a explicar por que os europeus foram levados a sentir-se não só superiores a todos os demais povos do mundo, mas, além disso, *naturalmente* superiores (Quijano, 2005, p. 121, grifos do autor).

Essa superioridade determinou as relações de trabalho, as relações de poder, também impôs um modelo de família e de papéis a homens e a mulheres.

As mulheres, ao entrarem no cangaço, por vontade própria ou não, rompiam com um modelo de núcleo familiar e isso significava ir contra um sistema social e econômico. No momento quando essas mulheres infringiam o Código Civil de 1916, estavam indo também contra uma instituição social: a família burguesa. Ao adotar um outro modelo de família, fragilizavam a ordem, a ideia de progresso e o modelo de feminilidade, logo, não eram apenas criminalizadas, pois

> [...] as relações sociais de sexo ou as relações de gênero travam-se também no terreno do poder, onde têm lugar a exploração dos subordinados e a dominação dos exploradores, dominação e exploração sendo faces de um mesmo fenômeno (Saffioti, 2004, p. 185).

Se a racialização contribuía na formatação da divisão social do trabalho, sobressaindo quem merecia receber remuneração, o modelo de família burguesa contribuía para o aumento da produtividade do trabalho. Segundo

Engels (1884), os laços de sangue aumentariam a produtividade do trabalho, consequentemente, fortalece a propriedade privada e com ela a concentração da riqueza, a exploração da força de trabalho e o aumento de desigualdades sociais. A presença das mulheres em espaços hegemonizados pelos homens trazia instabilidade a uma sociedade pautada no masculino, pois a instituição da família também definia os papéis de gênero, que também são uma construção social.

> As representações conscientes do masculino e do feminino não são imutáveis pois elas variam segundo os usos do contexto [...]. Este tipo de interpretação torna problemáticas as categorias "homem" e "mulher" sugerindo que o masculino e o feminino não são características inerentes, mas construções subjetivas (ou fictícias) (Scott, 1990, p. 12).

A masculinidade e a feminilidade são construções subjetivas que definem a organização social em uma sociedade burguesa da mesma forma que a maternagem. A estrutura familiar nuclear burguesa e a construção da feminilidade aprisionam e oprimem as mulheres, de acordo com Nye (1995), que a partir das contribuições de Jane Flax[12], explica que:

> O que se acha subjacente ao processo que resulta na falta de identidade feminina é a estrutura da família. Só as mulheres cuidam de crianças no lar, o que significa que a mãe é o único objeto da afeição da criança. Que as mulheres o façam sob o domínio do pai significa que a racionalidade e o êxito do mundo são separados e distintos dos cuidados e afeição. Devido a essa cisão, as meninas crescem para serem mulheres dependentes, e os meninos para serem desdenhosos da mulher. Enquanto existir esse tipo de família, argumentava Flax, 'a diferença será inevitavelmente traduzida nas relações de dominância e submissão, superioridade e inferioridade' (Nye, 1995, p. 155-156).

Para a autora (1995), a estrutura social se constituiu a partir das relações de dominância e da submissão das mulheres, que estruturaram papéis a partir da insegurança masculina já que,

[12] Teórica feminista e psicanalista.

> O vazio da masculinidade torna-se o rebaixamento das mulheres, como se essa negação pudesse assumir positividade por uma dupla negação. Assim, a diferença sexual é em si uma produção, produção de uma reação masculina a uma insegurança primária. Essa é a "reprodução da maternação". Meninas e meninos revelam diferentes capacitações relacionais e são preparados para seus diferentes papéis — meninas como mães, meninos como eficientes num ambiente de trabalho capitalista alienado (Nye, 1995, p. 158).

Diante disso, as teorias feministas e as contribuições de Scott (1990), de Saffioti (2004) e de Nye (1995) evidenciam o lugar da mulher na sociedade ocidental eurocentrada, que determinou os padrões morais que marcaram o início do século XX no Brasil. Foram nesses marcos que foi qualificada Maria Bonita, a mais conhecida e divulgada dentre todas as mulheres que vivenciaram a experiência do cangaço (Freitas, 2005), figurando como adúltera e como bandida, por sua conduta duplamente marginal. Primeiro, ao abandonar o marido com quem havia contraído matrimônio, e depois por juntar-se a um fora da lei.

Além de adúlteras, as cangaceiras foram consideradas perigosas e belicosas. Segundo Freitas (2005), a imprensa do período as representava como "hábeis amazonas", com "com incrível destreza", no manejo de armas de fogo. Em seus relatos orais, Sila e Dadá enfatizam que as mulheres quando se incorporavam aos grupos, aprendiam a lidar com armas de fogo e com punhais (Freitas, 2005, p. 129).

> A cangaceira Dadá tornou-se uma das figuras mais emblemáticas do cangaço em função de sua participação direta nos embates com as volantes, nas invasões a cidades e povoados, enfim, destaca-se sobretudo, por sua prática e postura belicosa, imagem que faz questão de alimentar mesmo após o fim do cangaço (Freitas, 2005, p. 132).

Em depoimento, Dadá falou sobre o uso das armas, de acordo com a ex-cangaceira "*umas moça carregava a pistolinha de brincadeira... agora eu... a minha arma era um revólver 38 [...] carregava as bala numa panelinha... as caixa de bala... eu gostava muito... e um punhal, que anda escondida pelos mato*

ainda" (*A musa do cangaço*, 1982, informação verbal). Segundo Machado (1978), as cangaceiras não atuavam de forma efetiva nos confrontos, muitas vezes ficavam escondidas nos coitos, apenas quando se intensificava a perseguição policial, usavam suas armas para se defenderem e confrontavam policiais e volantes. Para a autora (1978), Dadá é uma exceção por ter liderado o bando de Corisco por um tempo e pelo uso de armas de fogo, o que a tornou perigosa, diferente da maioria das mulheres que não tinham perfil belicoso e violento. O interessante foi a autora não ter considerado que o uso das armas para garantir sobrevivência e para defesa também foi feito pelas volantes e essas não foram consideradas como belicosas ou como um risco para a sociedade.

O FEMININO NO CANGAÇO

Figura 4 – Maria Bonita e Lampião

Foto: Benjamim Abrahão (1936).

A imagem de Maria Bonita e de Lampião, registrada por Benjamim Abrahão (1936), expressa um pouco do que foi a presença das mulheres no cangaço, demandando a necessidade do debate sobre: o que foi o feminino no cangaço? O que é ser mulher nos bandos constituídos por sujeitos masculinizados e caracterizados por sua virilidade e pela violência? Essas questões me interessam, pois se construiu uma representação social do povo sertanejo e a imagem mítica do cangaço no cinema nacional. Como visto, algumas autoras, a exemplo de Freitas (2005), observaram que a imprensa e a literatura de cordel construíram uma imagem de cangaceira – belicosa, perigosa e sensual. Para Moreira (2016), a entrada das mulheres no cangaço construiu duas narrativas distintas: a primeira concebe que as mulheres abriram o corpo dos cangaceiros, os fragilizaram; a segunda aponta para a constituição de um novo modelo de família e de espaço, rompendo, assim, com o *status quo* da mulher subjugada ao patriarcado.

Essa submissão ao patriarcado, de acordo com Joan Scott (1990), fazia parte da dinâmica das relações de gênero, das relações de poder entre homens e mulheres. Tal subordinação, para Juditth Butler (2010), ultrapassa a estrutura binária presente no conceito de gênero, tendo em vista a presença da heteronormatividade como regra nessas discussões. A submissão a esses códigos morais fundamentados no patriarcado passa pela pergunta de Simone de Beauvoir (2009) em 1949: "o que é uma mulher?". Ao longo do século, as respostas partiam inicialmente de um elemento dito "natural": o sujeito que procria, a verdadeira mulher é a figura maternal.

O Código de 1916 no Brasil, ao organizar a sociedade, o fez determinando o papel dos homens e das mulheres, estruturado na heteronormatividade, no casamento e na família, ambos submetidos aos códigos morais e religiosos. Esses códigos constituíram o mundo no qual foi esboçado de diversas formas, a exemplo da obra de Baudelaire (1996) que definiu as mulheres como:

> [...] uma reverberação de todos os encantos da natureza condensados num único ser; é o objeto de admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante,

> enfeitiçador, que mantém os destinos e as vontades suspensas a seus olhares (Baudelaire, 1996, p. 58).

Baudelaire (1996) reproduziu o senso comum dos pensadores da modernidade, quando expressou suas percepções sobre as mulheres. A beleza, o mistério, a sua forma de se vestir seria a construção daquilo que as definiriam. Teria aqui um *habitus*[13] do ser mulher, um conjunto de práticas e de ideologias que justificariam a submissão da mulher pelo *Outro,* e esse seria o sujeito que representa o masculino. Para Bourdieu (2002), esse *habitus* constituiu a dominação masculina, pois

> [...] a visão androcêntrica se impõe como neutra e não tem necessidade de se enunciar, visando sua legitimação. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica, tendendo a ratificar a dominação masculina na qual se funda: é a divisão social do trabalho, distribuição muito restrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu lugar, seu momento, seus instrumentos (Bourdieu, 2002, p.18).

Para o autor (2002), a partir do conceito de *habitus*, a construção do ser mulher instituiu um processo de sua dominação pelo masculino. Mas, não só isso, a ideia do feminino e da fragilidade também foram constituídas, de acordo com Kehl (2016),

> a inscrição dos sujeitos, homens ou mulheres, no discurso do Outro, não é rigidamente fixada. Ao longo da história, ela passa por modificações que, se não alteram a estrutura da linguagem, certamente alteram o uso da língua e, com isso, os lugares que a cultura confere aos sujeitos (Kehl, 2016, p. 20).

A partir das contribuições de Kehl (2016), compreendemos que a rejeição à ideia da existência de mulheres ameaçadoras e de agentes produtoras de sua própria história colocou as cangaceiras à margem da história, colocaram-nas como coadjuvantes, jogaram-nas na criminalidade e no processo de desumanização.

[13] Cf.: Bourdieu (2007).

Tendo em vista que as mulheres do início do século XX estavam submetidas às instituições, sendo a igreja a principal delas, as cangaceiras representaram a desordem e a falta de harmonia. De acordo com Durkheim (1983), a sociedade moderna legou às instituições o dever moral de orientar os sujeitos, de organizar e de "harmonizar" a sociedade. A presença das mulheres nos bandos colocou em xeque o papel das instituições. Esse legado da modernidade, segundo Kehl (2016), continua exercendo o seu poder, e a expressão da sua força está explícita na primeira inscrição que nos é dada ao nascermos, que seria a marca da sexualidade.

> 'Identidade feminina' e 'identidade masculina' são composições significantes que procuram se manter distintas, nas quais se supõe que se alistem os sujeitos, de forma mais ou menos rígida, dependendo da maior ou da menor rigidez da trama simbólica característica de cada sociedade (Kehl, 2016, p. 23).

Ou seja, a modernidade e as suas transformações, a partir da eficácia industrial e da moralidade burguesa, consolidaram uma multiplicidade de padrões e de discursos, o feminino e o masculino passaram a se organizar no campo simbólico a partir da constituição da família nuclear e da separação do espaço público e privado. Diante disso, no momento quando as mulheres se deslocam de uma posição construída de complementariedade ao masculino para uma posição de produtora de significados, elas desestruturam todos esses padrões discursivos. É importante registrar que Marx e Engels, desde o lançamento em 1848 do Manifesto Comunista (2003), chamaram atenção para o fato de que a opressão contra as mulheres acompanha toda a história da humanidade, logo, compreende-se por que, ao se movimentarem, as mulheres mexem em toda uma estrutura.

Para evitar tal deslocamento do modelo de família burguesa, constituiu-se um dispositivo de controle na era moderna. Aqui a família tornou-se o ponto de convergência entre os diversos discursos. Nesse espaço privado, o poder público não teria acesso, criando um antagonismo entre liberdade e convenções sociais, em que o sentimento espontâneo foi classificado como fora do normal, de acordo com Kehl (2016). A busca pela promoção da normalidade e da adequação entre as mulheres e o conjunto de atributos,

funções, predicados e restrições constituíram a feminilidade (Kehl, 2016, p. 40).

A feminilidade, ou o conjunto de atributos próprios de todas as mulheres, partiu, segundo a autora (2016), das particularidades de seus corpos e de sua capacidade procriadora. A maternidade definia a função e o papel das mulheres. Os atos de cuidar dos filhos, da família, da casa e do lar estariam associados à experiência corporal: o ato de parir.

> O corpo não é apenas discursivamente construído, é objetivado numa escala de valores e atributos que além das identidades, estabelecem seus critérios "verdadeiros": a "verdadeira mulher", sedutora, bela, implacável, imagem à qual procuram se identificar milhões de seres marcados do feminino. O "verdadeiro homem" macho empedernido, coração seco e músculos túrgidos (Swain, 2010, p. 25).

Para Swain (2010), o corpo foi historicamente construído enquanto critério para definir o ser feminino e masculino. Kehl (2016) e Swain (2010) apontaram que o corpo biologizado em uma perspectiva binária não é elemento suficiente para definir o que é ser mulher ou homem. O feminino e o masculino estão relacionados a valores e a identidades. Contudo, o ato de procriar e a maternidade são festejados e adorados, objetivando o corpo da mulher na figura maternal. Aquelas que se identificam como mulheres que não podem ou se recusam a ser mãe perdem sua inteligibilidade social, passando a ser marginalizadas, como alertou Swain (2010).

O *habitus* da maternidade e da feminilidade, por um momento, foi rompido com a entrada das mulheres no movimento do cangaço, chocando o país no início do século XX. As múltiplas cangaceiras foram mulheres pertencentes ao sertão nordestino e, desde o nascimento, eram "mininu fêmea" (Falci, 2001, p. 241). Tínhamos, então, as "mulheres-macho", marcadas pela miscigenação do sertão e regidas por uma sociedade fincada no patriarcado[14]. O sertão nordestino nesse período pautou-se no modelo de sociedade moderna, da família nuclear burguesa, orientada pela religiosidade cristã. Entrar no cangaço significava infringir a lei, a ordem e o progresso.

[14] A autora se refere à organização social da primeira república, centrada nos grandes latifundiários, e o homem como centro da família (Cf. Resende, 2008).

Possivelmente, por esses motivos, de acordo com Moreira (2016), houve um processo de exclusão das mulheres na história e na literatura, de tal forma que as memórias das cangaceiras não foram consideradas como fontes. Para essas mulheres, viver no cangaço era viver em família, como recolhido no depoimento de Dadá:

> *A vida das mulé no cangaço primeiramente respeito... ao marido pra se sair bem... a segunda como eu vivia era dirigir tudo... toma conta de tudo... viver como uma dona de casa... eu não cozinhava, eles cozinhava e eu ia lá pra dividir tudo... ajeitava uma roupa e vivia como uma família qualquer... vivia como uma dona de casa... como se cada um tivesse sua casa... essa era a vida de uma mulhé do cangaço*" (*Feminino Cangaço*, 2013, informação verbal).

Enquanto Dadá compreendia que vivia em uma família "normal", o Estado a considerava uma megera criminosa, pois não havia afeto ou respeito no cangaço. De acordo com Moreira (2016), a memória dessas mulheres marginalizadas era interpretada a partir de juízos de valor. A autora (2016) destacou o trabalho do memorialista Antônio Amaury Araújo (1984), que escreveu um dos poucos livros sobre as mulheres no cangaço, em que tratou a figura de Maria Bonita como protagonista. Moreira (2016) identificou elementos interessantes na obra: o questionamento da beleza de Maria Bonita e a assertiva de que sua entrada no cangaço lhe rendeu uma "triste sina"; as mulheres deixaram uma vida tranquila por uma vida incerta, por aventuras sangrentas e regadas de sofrimento.

O que seria uma vida tranquila para as mulheres sertanejas? Para Araújo (1984): submeter-se ao patriarcado e a um casamento arranjado; realizar trabalhos domésticos e de lavoura – que não seriam reconhecidos; viver em uma casa cuidando da família. É uma das possibilidades da compreensão de tranquilidade no sertão nordestino, sofrendo com longas estiagens entre 1930 e 1940.

Moreira (2016), ao analisar as entrevistas das cangaceiras na obra dos memorialistas, apontou questões interessantes sobre o cotidiano nos bandos: as mulheres não cozinhavam e nem serviam de lavadeiras para os homens.

A divisão de tarefas entre homens e mulheres já se diferenciava da tranquilidade rotineira das famílias sertanejas. De acordo com a ex-cangaceira Dadá,

> *as mulhé que tinham seus companheiros era ótimo. Mulher era pra vestir, pra luxar, era o carinho deles... bota comida... umas respeitava a outra e cada qual respeitava a mulhé do outro...* (*A musa do cangaço*, 1982, informação verbal).

Esses elementos colocaram a necessidade de constituir-se uma nova metodologia de pesquisa nos estudos sobre o cangaço. Para Moreira (2016), a entrada das mulheres no movimento rompeu com a ideia de homens desumanizados e facínoras, tornaram-se guerreiros amorosos. Mas, a entrada das mulheres nos bandos não foi interpretada pelo Estado e pela sociedade sertaneja como algo natural ou positivo, pois "a moral religiosa reforçava a vigilância às mulheres, vistas sempre como Evas portadoras do perigo [...]" (Moreira, 2016, p. 102).

As cangaceiras afrontavam a República patriarcal e representavam a fragilidade da virilidade e da masculinidade dos cangaceiros, pois "o amor por uma mulher iria então desvirilizar simbolicamente o cangaceiro" (Moreira, 2016, p. 103). As mulheres que entraram nos bandos tornaram-se livres do lar, do fogão, do desatino, da miséria social, ampliando os espaços para seus sonhos, seus desejos e suas vontades, pois

> [...] além da pobreza e da seca marcantes na década de trinta, o destino restrito que a elas cabia. Para todas, o esperado era o casamento. Depois da domestificação familiar, de viver sob o domínio do pai, esperava-se da mulher uma servidão ao marido e aos ditames da moral patriarcal, religiosamente fincada nessa terra pelo colonizador, sobre o qual todos se ancoravam (Moreira, 2016, p. 159).

A servidão e o cuidado, de acordo com Kergoat (2017), foram características da divisão social do trabalho a partir das relações de gênero. Por muito tempo, o trabalho feminino não foi considerado trabalho ou produção de bens, mas sim uma prática de auxílio aos seus pais e aos maridos. O cuidar: tarefa feminina.

As feministas marxistas deram uma contribuição importante para pensarmos o que é trabalho, de acordo com a autora (2017), o debate feminista dentro do materialismo histórico superou a definição que pensava o trabalho unicamente voltado para a valorização do capital, pois, além de extrair a mais valia, também passou a ser compreendido como "produção do viver em sociedade". O trabalho transforma o espaço geográfico e as relações sociais, além de nós mesmos, tornando-se uma atividade política (Kergoat, 2017, p. 18).

O mundo do trabalho não estava preparado para a "mulher resolvida" no início do século XX. A produção que define como se vive em sociedade também foi forjada nas relações de gênero e na construção da ideia de masculino e de feminino, do forte e do frágil. De acordo com Vasconcelos (2017), a "mulher resolvida" configura-se na trabalhadora rural com certa independência financeira, tomadora de decisões e que rejeita as relações extraconjugais dos maridos, o que não era comum no início do século XX. Mas, apesar de ter autonomia em algumas decisões, isso não significava melhores condições de trabalho ou total rompimento com o modelo de casamento,

> Contudo, deve-se destacar que, embora tal definição de trabalho confira dignidade tanto ao trabalho doméstico gratuito como ao trabalho doméstico remunerado e, mais amplamente, ao trabalho do cuidado, é indispensável observar que essa dignidade recuperada não oblitera o fato de que se trata – também – de trabalho não qualificado, mal pago, não reconhecido, e que as mulheres normalmente não têm a opção de escolher fazê-lo ou não (Kergoat, 2017, p. 19).

A garantia da dignidade não alterou a divisão social do trabalho no sertão, o legado com o cuidado continua com as meninas. Na ausência da mãe, são as meninas que cuidam dos irmãos mais novos. Para Vasconcelos (2017), o cuidado e a divisão de tarefas com a mãe na criação dos irmãos/irmãs mais novos(as) constituem uma narrativa idealizada das relações familiares, a função de cuidadoras fundamentou uma memória de harmonia e de afeto, não cabendo as contradições e os desafetos na família. De acordo com a autora (2017), o cuidado com os irmãos e com irmãs mais novos e o auxílio no trabalho doméstico e na lavoura alinharam a infância ao trabalho.

Uma criança bem-educada não era aquela que ia para a escola, mas a que trabalhava (Vasconcelos, 2017, p. 62).

A independência financeira era elemento fundamental na garantia da autonomia feminina no sertão, e isso influenciava na forma como as mulheres se relacionavam com seus companheiros. As cangaceiras romperam com um modelo tradicional de família, mas não com a tradição; o respeito e o luxo que dispunham não as livraram da violência simbólica e física predominante em relações cristãs monogâmicas e heteronormativas. Em depoimento, Dadá fez o seguinte registro: "*Nós não tivemos amor, isso de namorar, nós não tivemos isso*" (*Feminino Cangaço*, 2013, informação verbal).

Saíram de casa e já entraram em um casamento, não houve tempo para a paquera ou para o namoro. Nos bandos, o respeito entre os casais e os cangaceiros(as) significava respeito ao casamento monogâmico, a traição não era tolerada, o adultério era considerado crime de honra – ao menos para as mulheres. Em seus depoimentos, Dadá discorreu sobre o respeito e a fidelidade como elementos para uma boa convivência e citou o exemplo de Lili que, de acordo com a ex-cangaceira, era "*muito descaradinha*" (*Musa do cangaço*, 1982, informação verbal). Pericás (2010) explicou os crimes de honra a partir da história de Lili, viúva de Lavandeira. A jovem impetuosa juntou-se com Moita Brava, por não gostar de homem "manso". Ao descobrir as traições da cangaceira, ele a matou a tiros. Não houve crítica ao assassinato da cangaceira por parte de Dadá, pois estava justificado.

O ciúme e a relação possessiva entre os cangaceiros e cangaceiras também geraram sofrimento às mulheres. Adília relata, por exemplo, que:

> [...] *a que mais sofria era eu porque ele era muito ruim comigo... teve um dia que ele, ciumando dos meu parente mesmo, pegou em minhas guela pa me mata... aí eu gritei 'me acuda Xexeu', e Xexeu não compreendeu, aí gritei 'me acuda Delicado', aí Delicado viu ele nas minha guela aí, quando ele chegou, eu já estava com a língua do lado de fora e já tava ficando roxa* [...] (*Feminino Cangaço*, 2013, informação verbal).

Mesmo as "mulher resolvida" não conseguiram romper com a cultura da violência imposta pelo patriarcado e pelo modelo de casamento burguês.

O feminino no cangaço não permitia viver a maternagem, de acordo com Pericás (2010), as cangaceiras, após os partos normais e em condições difíceis, entregavam seus filhos(as) para padres, familiares e/ou pessoas de confiança que assumiam a responsabilidade de criá-los(as) e de educá-los(as). A trilha do cangaço e o modelo de família entre os bandoleiros construíram uma outra relação com seus filhos(as). Entregar seus filhos não era uma tarefa fácil, isso provocou sofrimento nas mulheres que muitas vezes tentavam interromper a gravidez. De acordo com Adília, "*pra não ter minino, pra abortar, eu tomei Juazeiro, Pereiro, Ani, Marcela, só... e só bebi esse 4 remédio... e não abortei... o minino teve que nascer...*" (*Feminino Cangaço*, 2013, informação verbal). Enfrentar uma gravidez no cangaço significava sofrimento. De acordo com Dadá,

> *Nois sofrias muito... engravidei* [...] *sem ter sossego nenhum... quando era pra ter, nas força, a gente tinha que sair... nascia o menino e saia com ele 9 ou 10 dias e já tinha pessoa certa pra eu enviar meu filho e aí eu mandava... tinha uns aí que dava a qualquer um, deixa numa porta de uma casa... mas eu sempre tive as pessoa certa pra entregar meus filho... tive 7, morreram 4... desses tenho 3, Silvio, Maria do Carmo e Celeste* (*A musa do cangaço*, 1982, informação verbal).

Sila, em seus depoimentos, diferente de Dadá, aponta as mazelas de viver no cangaço com mais intensidade, demarcando bem sobre sua entrada "*muitas entrava pelo amor...* [...] *eu não entrava pelo amor não*" (*Feminino cangaço*, 2013, informação verbal). De acordo com a cangaceira, não havia conforto, pois "*não tinha uma cama pra dormir... quem deixava sua liberdade pra viver uma vida daquela*" (*Feminino cangaço*, 2013, informação verbal). Apesar de, em várias entrevistas, Dadá reivindicar seu amor por Corisco, em depoimento exibido no documentário Feminino Cangaço (2013), a ex-cangaceira registrou que dava conselho às jovens que queriam entrar nos bandos.

> [...] *eu via uma menina bunitinha, envolvida com eles... namorando... eu dizia 'minhas filhas, não se meta com esse povo não... ele é um rapaz e você não é nada minha... mas essa vida é miseravi... que sofre... você me vê assim, mas você não sabe o que é dormir no*

> *molhado... andar nos espinho, sobressaltada, correndo... tomando tiro e outra arruinando a sua família [...] perseguiram a minha porque Corisco me levou sem que e pra que*' (*Feminino cangaço,* 2013, informação verbal).

Essas mulheres, em seus depoimentos, também registraram como a vida era boa no cangaço. As cangaceiras são as nossas mulheres paradoxo. Scott (2005), ao debater sobre o enigma da igualdade, apontou aquilo que determina nossas diferenças e contradições, mas isso não significa que somos inferiores. Sobre isso, em depoimento, Deus-te-guie afirmou que as mulheres não eram frágeis ou trouxeram problemas para os bandos, pois "*as mule andava igual homi, principalmente quando é a mule sertaneja"; isso só mudava um pouco quando elas estavam 'com pobrema de gestação*' (*Feminino cangaço*, 2013, informação verbal).

As cangaceiras eram a expressão da possibilidade de liberdade e de oportunidade à difícil vida da seca, eram também a expressão da desonra de suas famílias e da permanência de uma estrutura familiar dentro dos códigos de honra do povo sertanejo. Romperam com aquilo que as aprisionavam, também marcaram a subjetividade dos homens guerrilheiros, constituíram-se como revolucionárias por romper com uma lógica de subalternidade, contribuíram na construção de uma estética do cangaço e fortaleceram a ideia desse fenômeno social como estilo de vida (Moreira, 2019). Na disputa historiográfica sobre a formação da nação brasileira, a presença das cangaceiras permite a elaboração de uma contranarrativa: a história não é feita apenas pelos intelectuais, pelos letrados do litoral, mas também por homens e por mulheres mestiços(as) e do sertão.

Romper com o que as aprisionavam também significa romper com a posição social que lhes foi imposta por serem mulheres e sertanejas. Isso as impulsionaram a olharem para si, redescobrirem-se e se reinventarem. Segundo Moreira (2019), os depoimentos das sobreviventes do cangaço indicam que, por conta dos perigos e da rusticidade, elas precisaram ressignificar o seu lugar no mundo. Naquele espaço masculinizado e viril, as mulheres criaram um espaço do feminino no cangaço.

O feminino no cangaço era a humanização dos homens e mulheres tratados(as) como gado, marcados(as) pelo abandono do Estado, pelo autoritarismo e pela violência do latifúndio. O feminino no cangaço era religiosidade da tradição e não da imposição dos padres e dos bispos, pois transgredia as normas do casamento e do comportamento da "moça de bem", já que as cangaceiras não eram cerceadas da liberdade de se pintar, de dançar e de escolher o seu companheiro.

O feminino no cangaço foi a constituição de um novo modelo de família, sem romper com os códigos de honra sertaneja, que, junto com os cangaceiros, criaram uma estética para o cangaço. Esse não se tornou apenas uma profissão, mas um estilo de vida. O feminino no cangaço era a expressão do "minino-fêmea", da "mulher-macho", tão forte e tão resistente quanto o homem sertanejo, mas repleta de vaidade e de afeto. O feminino cangaço não era a expressão da feminilidade frágil e de submissão, mas das "mulheres decididas".

O feminino no cangaço também é marcado pelas contradições, as cangaceiras poderiam se pintar e dançar, mas não tinham a liberdade para sair do cangaço e estavam submetidas à violência dos seus companheiros. Os códigos morais as condenavam à morte caso traíssem seus companheiros, enquanto eles não sofriam nenhum tipo de punição por suas relações extraconjugais. Romper com o Código Civil de 1916 não significou igualdade de gênero, a dominação masculina ainda prevalecia. Mas, para muitas, a liberdade e o estilo de vida foram o que de melhor poderiam ter no contexto em que viveram.

A IMAGEM EM MOVIMENTO: UM BREVE DEBATE TEÓRICO SOBRE O CINEMA

Os avanços científicos foram fundamentais para a criação da máquina cinematográfica no século XIX. O cinema surge no momento triunfante da burguesia, em meio a Revolução Industrial e à emergência de novas relações de trabalho, em que o universo cultural foi a expressão do seu processo de dominação, que foi também ideológica e estética.

O cinema é, ao mesmo tempo, uma produção artística e um espaço de representação imagética de ideologias. Para Walter Benjamin (2012), a arte e a cultura diante das tendências evolutivas e das condições produtivas, ganharam movimento e o poder de manipular a imagem na modernidade, contudo isso não significou uma mudança imediata na superestrutura, pois o processo artístico é mais lento, diante disso o impacto no modo de produção capitalista levou quase um século para se repercutir na arte e na cultura.

Para Benjamin (2012), o cinema foi produto da modernidade e da burguesia industrial, os avanços tecnológicos possibilitaram a construção do cinematógrafo, não só isso, para o autor, tanto a arte como a cultura teriam perdido suas posições autônomas, relativamente separadas das relações sociais sob o regime capitalista. Considerando esses elementos, o autor compreendia que toda arte e toda produção cultural são também a expressão de uma concepção da história e da sociedade. A partir dessas discussões, analisarei o cinema na perspectiva de como esse produz e como reproduz uma cultura visual, com o objetivo de identificar como o cinema influenciou na constituição do imaginário sobre as mulheres que atuaram no cangaço. O cinema, como produtor de representações sociais, é um dos elementos abordados neste capítulo.

A ARTE CINEMATOGRÁFICA COMO EXERCÍCIO DA PERCEPÇÃO E PRODUTORA DE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Fruto da revolução industrial e dos avanços tecnológicos no início do século XX, o cinema surgiu como uma invenção para captar a imagem em movimento, para registrar e para documentar, sendo considerado, consequentemente, como uma arte neutra, sem interação com o homem, pois o uso da tecnologia e da "mecânica elimina a interação e assegura a objetividade. Portanto, sem interação, sem deformação" (Bernardet, 1980, p. 127). Contudo, o fato de o cinema apresentar fragmentos da realidade na película, permite a exposição de diversas interpretações porque "o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confrontam o homem contemporâneo" (Benjamin, 2012, p. 192). Logo, a ideia de neutralidade se perde quando a obra fílmica permite ser lida e ser interpretada.

A percepção do cinema como uma arte que interage não foi imediata, tendo em vista que "o contexto em que o cinema apareceu, foi o da celebração da modernidade e tecnologia através de uma cultura visual emergente, tanto oficial quanto popular" (Morettin, 2007, p. 232). no entanto a produção cinematográfica afetou a forma como as pessoas se relacionariam com o mundo.

Walter Benjamin (2012), ao utilizar a teoria marxista, compreendeu o cinema enquanto veículo que possibilitou a reprodutibilidade técnica e com ela a massificação e a universalização da arte. E, tal possibilidade não seria possível em outro contexto histórico, segundo o autor, pois a constituição da sociedade de classes e a dinâmica industrial trouxeram a reprodutibilidade no campo da produção artística. A litografia contribuiu para a expansão de tal técnica e com ela para o acesso à arte e a outras produções culturais. "Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa" (Benjamin, 2012, p. 181). O avanço do sistema produtivo e da tecnologia trouxe, para o campo dos estudos da cultura, a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica.

A reprodução substituiu a existência única da obra por uma existência massiva. O cinema e a fotografia são parte desse processo e foram responsáveis

por liquidar o valor tradicional do patrimônio da cultura, tornando-a acessível e mudando a forma dos sujeitos de perceberem o mundo, pois

> [...] a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (Benjamin, 2012, p. 183).

A modernidade massificou a obra de arte, tirando do espectador a percepção dos detalhes, mas garantindo à produção artística o uso de imagens a serviço da magia.

Para Benjamin (2012), o modo de produção capitalista retirou elementos do sagrado da obra de arte, tornando-a massificada por meio da reprodutibilidade, o cinema foi expressão disso. "Ao emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu para sempre qualquer aparência de autonomia" (Benjamin, 2012, p. 190). A massificação pode ter tirado a autonomia, mas não a magia, e o cinema estava em perfeita harmonia com a modernidade[15], com a fragmentação, com a relação do homem moderno com as profundas transformações que marcaram essa época. A reprodutibilidade apresentou novas experiências, trazendo novas formas de perceber o mundo.

O avanço do sistema produtivo e da tecnologia ocasionaram a emergência de um campo dos estudos da cultura sobre a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica. Walter Benjamin (2012) partiu do conceito de reprodutibilidade técnica para analisar como as novas formas de reprodução alteraram a forma de contato das pessoas com a obra de arte e a maneira como os artistas realizam a criação.

Tais transformações são provenientes da modernidade, outrora as obras de arte nunca foram reprodutíveis tecnicamente, em grande escala, como na contemporaneidade. Nesse contexto, o filme é uma expressão artística que, de forma inédita, foi determinado por sua reprodutibilidade.

[15] Modernidade é o período de tempo que se caracteriza pela realidade social, cultural e econômica marcados pela industrialização, pelo aprofundamento recente da globalização, da radicalização do individualismo. Cf.: Giddens (1991).

A reprodutibilidade da arte moderna trouxe consigo a experiência de novas percepções aos sujeitos, e isso para Benjamin (2012) é um privilégio, e o cinema é uma obra de arte capaz de conceder diversas possibilidades.

> Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou, mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. Isso se aplica em primeira instância ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (Benjamin, 2012, p. 174).

Novas percepções, sentidos e reações para a humanidade, de acordo com o autor, essas seriam as funções do cinema, não só dele, pois a fotografia o teria antecedido ao provocar transformações na sensibilidade da percepção. Assim, essas duas novas formas de arte constituíram-se enquanto potentes mecanismos de politização. O cinema resultou dos avanços tecnológicos e da exploração do capital. Se essa arte continuar sendo analisada apenas nessa perspectiva, seu caráter permanecerá contrarrevolucionário. Nota-se aqui que Benjamin (2012) certamente não considerou toda a complexidade do cinema e de suas contradições. A perda da aura e da autenticidade foi vista pelo autor como elemento positivo, pois a reprodutibilidade e a massificação da arte acabaram democratizando seu acesso, mas isso não significou que o cinema deixou de ser uma obra de arte com elementos subjetivos, arte que produz e reproduz representações. A produção cinematográfica não é apenas técnica ou um produto de mercado, é também a expressão de uma sociedade e de concepções de mundo.

Para Meneses (1996), o cinema pode desvelar as concepções de mundo de uma sociedade, o que o torna um objeto de estudo para pensar a história e a constituição de uma cultura visual. O cinema contribui para os estudos e para as análises da imagem e como essa forma uma representação

social. Precisa-se perceber o potencial cognitivo da imagem, constituindo um diálogo entre a História e as Ciências Sociais, observando como ela foi explorada no próprio interior da vida social.

> A proximidade do cinema em relação à vida significa, de fato tendência a de uma vida dada do modo mais imediatamente transparente e dominável que seja possível, essa exigência está sempre presente no homem da cotidianidade sobre seu mundo circundante. Mas, enquanto as demais artes atendem a essa exigência pela via de um afastamento mais ou menos drástico do modo aparente da cotidianidade com a ajuda de uma segunda 'inmediatez' baseadas nas amplas mediações, o cinema tem que satisfazê-la com a mímesis de uma realidade próxima a vida, uma realidade autêntica (Lúckas, 1965, p. 183-184).

Segundo Lúckas (1965), o filme torna perceptível não só o mundo objetivo e material, mas as questões subjetivas do cotidiano também são expostas. Para Paulo Knauss (2006), as imagens são os vestígios mais antigos da vida humana que chegaram até nossos dias, a imagem condensa a visão comum que se tem do passado.

> A influência dos meios de expressão e de comunicação e de comunicação audiovisual, e das imagens denominadas "de arquivo", no processo de construção das lembranças dos sujeitos no curso da história contemporânea é hoje uma questão central no debate sobre a dinâmica da memória (Gervaiseau, 2012, p. 211).

O cinema enquanto obra de arte também é fruto da imaginação, a expressão do artista é cheia de subjetividades, também não seria apenas um "arquivo", mas também um lugar de memória já que pode parar o tempo. A proeza de congelar ou parar o tempo é um dos elementos da fotografia presente no cinema, de acordo com Meneses (1996, p. 84), a fotografia influenciou na constituição do cinema enquanto representação do passado, pois mesmo com a manipulação da imagem ou a sua edição, "a tendência quase natural de acreditar nas imagens que contemplamos antes de que algo nos induza a desconfiar de sua veracidade".

Para Pierre Nora (1993, p. 10), a fotografia é uma máquina que torna as coisas imortais e tem o poder de evitar o esquecimento. Ou seja,

> [...] a história da imagem se confunde com um capítulo da história da escrita e que seu distanciamento pode significar um prejuízo para o entendimento de ambas. Reconhecer isso implica admitir que imagem e escrita sempre conviveram (Knauss, 2006, p. 99).

Diante disso, a imagem pode ser considerada uma expressão da diversidade social, capaz de exibir a pluralidade humana. O estudo das imagens estabelece um contraponto a uma teoria social que reduziu o processo histórico à ação de um sujeito social exclusivo, rompendo com ideia da existência de uma única direção para a dinâmica social.

O cinema e a fotografia, de fato, podem reproduzir imagens de pessoas ou lugares que nos remete à memória ou à veracidade. A fotografia tem o poder de iludir, diante disso compreende-se essa linguagem como uma "*re-presentificação* de coisas e, principalmente, de pessoas. Ela nos coloca de novo *em presença de*" (Xavier, 2017, p. 17, grifos do autor). A fotografia congela a imagem, dando a ideia de que o tempo passa, mas a memória e as lembranças estão imóveis ali.

Para Ismail Xavier (2017), o cinema é produtor de ideologias e reproduz concepções de mundo, pedaços da realidade, já que a fotografia também trouxe essa ideia de realidade nas imagens. Ela é inicialmente associada à imagem, também se configura em "um processo pelo qual o objeto cria sua própria imagem pela ação da luz sobre o material sensível" (Xavier, 2017, p. 18). Diante disso, a fotografia foi objeto de estudos e de análises por ter sido celebrada como "realismo", já o cinema ganhou maior espaço e interesse por ter dado movimento às imagens, o que desenvolveu uma linha do tempo e multiplicou o poder da ilusão. O cinema não se resume a impressões de fotografias na película, pois é fruto da filmagem, que envolve a opção de como serão feitos os registros, e fruto da montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas estão combinadas e ritmadas. "Neste caso, temos na projeção uma imagem que é percebida como um *continuum*" (Xavier, 2017, p. 19).

De acordo com Meneses (1996), o cinema estaria impregnado de sentidos, pois não trata apenas de uma memória ou de lembranças; as imagens em movimento e a sua narrativa, a trilha sonora, a luz e a fotografia podem emocionar, questionar, olhar para o passado. Para o autor, o cinema é uma obra de arte, pois aguça nosso imaginário, uma metamorfose, já que

> Como a fotografia, ele é também uma arte do espaço. Ou, seria melhor dizer, de uma *recomposição do* espaço e *de* espaços. O cinema, portanto, pelo desdobramento espacial que proporciona, vai recobrar a temporalidade física que a fotografia havia congelado. Só que, ao mesmo tempo, acaba por alterá-la. O que antes poderia ser confundido com um "tempo real" vai agora aparecer metamorfoseado em um outro tempo radicalmente distinto daquele, mesmo que em alguns casos ele se esforce por confundir-se com ele. Este tempo, de que não nos damos conta e que não é igual, mesmo que dure a mesma coisa, àquele que passou durante a sessão do cinema, é um tempo muito especial, é aquele que nos coloca frente à *experiência* do tempo, à sua densidade. Aqui acontece, portanto, um deslocamento temporal das imagens que só a imaterialidade da projeção do filme no cinema nos pode proporcionar, e que não se confunde jamais com aquele tempo advindo de sua singela sucessão (Meneses, 1996, p. 87, grifos do autor).

Essa metamorfose do tempo e da imagem em movimento fomenta o imaginário, e esse não parte do nada, sua subjetividade é constituída do material, pois

> [...] no sentido corrente da palavra, o imaginário é o domínio da *imaginação*, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis. Praticamente sinônimo de 'fictício', de 'inventado' (Aumont, 1993, p. 118).

Compreendo aqui o imaginário como dimensão, não como contraposição, pois a forma que olhamos para a imagem e como a percebemos parte daquilo que conhecemos. Partindo das contribuições de Aumont (1993) e de Meneses (1993), entendo o cinema como produtor de representações, pois

> [...] não fala diretamente do real, não é uma reprodução mais que perfeita deste real, e sim uma construção a partir dele e que dele se distingue. Mas, ao mesmo tempo, ele necessita que a ilusão da representificação esteja sempre presente. É aí que se faz a mágica. O filme faz a interligação entre imaginário e memória através da construção de espaços e da proposição de experiências diferenciais de tempos (Meneses, 1996, p. 89).

O cinema é, portanto, produtor de representações que aguça nosso imaginário. Já para Jean-Claude Bernardet (1980), o cinema é um ritual que vai de sua produção, distribuição, exibição, publicidade, o gosto do espectador, a censura e as suas adaptações, um ritual que trouxe movimento à imagem. De fato, a imagem em movimento apresentou ao espectador uma novidade: a ilusão, a imagem como se fosse verdadeira. Para o autor, "essa ilusão de verdade, que se chama *impressão da realidade,* foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema" (Bernardet, 1980, p. 125, grifos do autor). O cinema conferiu à fantasia a ideia de realidade, ou seja, contrariamente ao que se supõe, a arte abstrata não é antirrealista, mas realista, por representar a nova situação do mundo, por refletir os novos estados mentais (Kracauer, 1997, p. 294).

A arte cinematográfica seria a reprodução da realidade, que nos permitiria perceber, sentir e imaginar - não só visualizar. Outro fator que possibilitou que o cinema se tornasse arte dominante foi sua característica técnica: o fato de poder tirar cópias. A reprodutibilidade, as qualidades técnicas e a reprodução da realidade.

Sobre o valor artístico do cinema,

> [...] a arte pode ser, para o público como para o indivíduo, o exercício de um dom cujo único objetivo seja ele próprio, ou então uma evasão dos hábitos do meio, ou sua idealização ou sua purificação, muito longe de ser seu *redoublement*!" (Lalo, 1921, p. 160, grifos do autor).

Lalo (1921) evidenciou a distinção entre condições estéticas e condições inestéticas, com o objetivo de defender a tese da autonomia da arte em relação à sociedade.

Para Bastide (2006, p. 298), a arte não está descolada da sociedade, ele definiu a "sociologia estética como o estudo das correlações entre as formas sociais e as formas estéticas", tal definição partiu da perspectiva de que a sociedade seria um sistema de inter-relações entre os homens/mulheres, um sistema que pode ser orgânico e racional, e quase sempre estético. A crítica e as divergências de Bastide (2006) em relação ao trabalho de Lalo (1921) não deve significar a desconsideração das contribuições desse, pois suas análises nos ajudam a compreender a constituição de uma estética da consciência e a sua relação com a sociedade.

Sobre a arte ser identificada também como linguagem, para Bastide (2006), isso é possível, pois a mesma se configura como uma forma de comunicação entre os (as) homens/mulheres, apresentando elementos de uma concepção do mundo e tais concepções de mundo também constituem a cultura visual e a história da arte. O debate teórico estadunidense entre 1989 e 1999, segundo Paulo Knauss (2006), constatou que a cultura visual passou a ser abordada nos estudos da História e da História da Arte a partir da expansão dos Estudos Culturais e de Mídia, tendo como base as contribuições de Walter Benjamin, Roland Barthes, Jacques Lacan e Michel Foucault, que terminam constituindo fundamentação teórica sobre o assunto.

Knauss (2006) ainda afirmou que a cultura visual e os estudos da imagem estão localizados teoricamente nas tendências pós-estruturalistas e pelos estudos culturais. A partir da construção do conceito de cultura visual, o foco recai na análise da imagem como elemento dos processos de produção de sentido em contextos culturais. O estudo sobre a cultura visual emergiu do encontro da História da Arte com os Estudos Culturais e estabeleceu o território dos estudos visuais. Assim, pode-se entender que o campo dos estudos visuais coloca questões que não foram postas pela História da Arte e que podem caracterizar um novo campo nas ciências sociais, com característica interdisciplinar, pois

> Os estudos visuais, assim, interrogam o papel de todas as imagens na cultura que podem ser comparadas como representações visuais produzidas no âmbito da produção cultural, não deixando espaço para antigas categorias do campo das artes

> como obra-prima, criação do gênio ou arte menor, entre outras (Knauss, 2006, p. 108).

De acordo com o autor (Knauss, 2006), a cultura visual pode ser entendida como o estudo da construção visual do social, permitindo tomar o universo visual como terreno para examinar as desigualdades sociais, ou seja,

> O que se verifica, resumidamente, é que a categoria de cultura visual permite, de um lado, expandir a história da arte ao integrar os objetos artísticos no mundo das imagens ou ao integrar o mundo das imagens no mundo das artes. De outro lado, porém, a categoria de cultura visual apresenta um modo de colocar novos desafios para a história da arte, redefinindo o próprio estatuto da arte como construção histórica e com variações que lhe conferem historicidade própria (Knauss, 2006, p. 113).

Esses desafios, inspirados nos estudos culturais, defendem que os sentidos não estão investidos em objetos, e sim nas relações humanas, assumindo o conceito de cultura visual. A partir disso, a cultura é definida como produção social, logo, o olhar pode ser definido como construção cultural. Nesse sentido, as definições materiais e tipológicas devem ser concebidas como elementos do processo de significação.

Considerando a cultura visual como produção social na qual os sentidos estão investidos nas relações humanas, não podemos resumir o cinema à imagem, pois a fotografia, a trilha sonora, os planos, atores/atrizes e suas interpretações são parte constitutivas dessa obra de arte. A arte pode se configurar numa fuga dos indivíduos da coerção social, a arte pode expressar o debate intelectual de determinado grupo, a arte pela arte pode distinguir classes sociais, expressar as disputas dentro da sociedade, a arte tem relação com a sociedade e também com o artista, esse pode expressar na arte sua indignação e uma fuga para seu imaginário.

Diante disso, o cinema produz representações sociais e contribui para a constituição da cultura visual das cangaceiras, entre as décadas de 1960 e 1970. Segundo Ismail Xavier (2017), ao pensar o cinema na década de 1970, devemos considerar os elementos apontados por Walter Benjamin (2012),

como também o aparato tecnológico e econômico do cinema nesse período. Diante disso,

> O cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as respostas a questões específicas (Xavier, 2017, p. 13).

Nessa perspectiva, compreende-se a imagem que temos do cinema - uma sala escura onde é projetada uma história que nos faz acreditar que é verdadeira - e nos faz crer que estamos diante dos próprios fatos – é uma formação discursiva, uma episteme, que

> [...] faz convergir três dimensões em seu dispositivo: arquitetônica (a sala escura), tecnológica (sistema de captação e projeção da imagem) e discursiva (o modelo representativo hegemônico) (Parente, 2008, p. 52).

Essa continuação, ou melhor, a expansão do cinema, segundo Parente (2008), é uma tentativa de criar um processo de participação do espectador, o cinema como espetáculo, fazendo o corpo se movimentar, desprendendo o espectador da cadeira. Aqui o dispositivo cinematográfico é um conjunto de relações no qual cada elemento se define por oposição aos outros (presente/ausente). Essas relações têm por objetivo "o de embarcar o espectador na 'viagem imóvel'" (Parente, 2008, p. 55).

Nessa viagem imóvel, o debate central é o que há dentro da tela – no enquadramento – e fora da tela. A partir dessa discussão, Ismail Xavier (2017), por meio do "efeito janela" e da "câmera olho", forja a identificação da imagem e localiza a montagem a serviço do que se pretende representar, constituindo uma teoria do cinema. Para Stam (2003, p. 24), "a teoria do cinema deve ser vista como parte de uma longa tradição de reflexão teórica sobre as artes em geral".

Na constituição de uma teoria do cinema observou-se o filme como uma obra de arte composta de sentidos, e só o percebemos por que nossos sentidos foram humanizados. Para Jacques Aumont (1993) e Câmara e Lessa

(2013), no campo da sociologia da arte, os debates em relação à humanidade e à arte provocaram novos sentidos, deixamos de sentir por instinto para percebermos a essência das cores, do som, das imagens e do movimento. A arte deixou de ser coisa para ser um documento a ser lido, ouvido, sentido.

> [...] em uma obra de arte, os diferentes atos, episódios ou ocorrências se desmancham e se fundem na unidade, mas não desaparecem, nem perdem seu caráter próprio ao fazê-lo – tal como, em uma conversa amistosa, há um intercâmbio e uma mescla continua, mas cada interlocutor não apenas preserva seu caráter pessoal, como também o manifesta com mais clareza do que é seu costume (Dewey, 2010, p. 112).

A arte é uma experiência. Seguindo as contribuições de Dewey (2010), a arte não faz a história, participa dela. Compreende-se a arte não como monumento, e sim enquanto documento, como experiência. Tal compreensão torna-se possível quando a produção cinematográfica nos apresenta representações do passado, na tentativa de evidenciar elementos de um dado tempo histórico, diante disso, o cinema é também uma fonte documental e uma experiência. Para Marcos Napolitano (2005), os filmes atuam como uma

> [...] espécie de receptáculo de temporalidades, tradições e projetos sócio-históricos, que encontram nela uma formulação material, concreta, submetida a um conjunto de códigos estabelecidos por cada área de expressão, estilo e gênero artístico (Napolitano, 2005, p. 903).

Os meios de comunicação nos trazem representações da realidade, que causam impacto e influenciam o espectador. O filme não evidência a "realidade", mas sim as representações sociais de um tempo passado, ou do presente. Um filme, como toda obra de arte, não tem compromisso com a realidade ou com o passado. Considera-se louvável quando um filme consegue ser "fiel" ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise de um filme (Napolitano, 2005, p. 937). O cinema se configura como um produtor de representações do passado, das memórias, do imaginário.

Diante disso, Fraga (2016) chama a atenção para a necessidade de localizarmos o cinema no tempo e no espaço, já que esse ritual foi considerado também uma forma de escapismo nos períodos de grande convulsão social, uma forma da população esquecer suas dificuldades. Se o filme apresenta representações sociais, a depender do contexto histórico, poderia ser usado como instrumento de propaganda e de difusão política, a exemplo das obras de Einstein ou o cinema educativo de Humberto Mauro.

> [...] fosse como arte, instrumento de escapismo ou peça política, uma característica se fazia presente em todas as finalidades atribuídas ao cinema: a capacidade como campo sensorial do espectador (Fraga, 2006, p. 35).

Enquanto campo sensorial, obra de arte que aguça nosso imaginário, a produção cinematográfica constituiu um gênero no Brasil: o *nordestern* e com ele a representação de passado sobre o sertão, sobre o cangaço e sobre as cangaceiras.

O CINEMA BRASILEIRO EM MOVIMENTO

Walter Benjamin (2012) apresentou uma perspectiva indicando o cinema como produto dos avanços tecnológicos e do capitalismo, mas o debate teórico anterior também apontou que esse se configura como um produtor de representações sociais, de representações de memórias e de constituição do imaginário. No cinema brasileiro, esses aspectos também estiveram presentes, pois está inserido em um contexto em que

> [...] alguns países recorreram ao cinema para apresentar aspectos das suas atividades econômicas e culturais, antecipando o uso que o veículo de comunicação teria a partir da segunda década do século passado como difusor de valores nacionais (Fraga, 2016, p. 234).

Nesta seção, apresento brevemente características do cinema nacional brasileiro. Compreendo que o cinema se movimentou em conjunto com as

necessidades capitalistas e foi utilizado, de modos diferentes, como parte de estratégia de propaganda e de disputa ideológica.

A história do cinema no Brasil tem seu início em 1896, na cidade do Rio de Janeiro. Fruto da Revolução Industrial, o cinema era o empreendimento para a cultura de entretenimento. Os estudos sobre o cinema brasileiro partem da busca por uma abordagem crítica do passado do país, que serve ao presente e ao futuro (Gomes, 2001, p. 71). Em 1898, realizaram-se as primeiras filmagens no Brasil, constituindo, então, os primeiros documentos visuais.

Houve dificuldade na produção de filmes no país, com a inserção do trabalho livre, foram os migrantes que assumiram os postos na indústria cinematográfica, pois tinham o conhecimento técnico necessário. A história do cinema brasileiro está atrelada às políticas de urbanização e de industrialização pensadas para o país. Partindo das análises de Sônia Mendonça (1990), o processo do capitalismo na história recente do país teve no Estado seu grande articulador.

> Sem dúvida alguma a industrialização brasileira teve seu "arranco" a partir das transformações ocorridas ao longo da década de 1930. Estabeleceram-se então os contornos iniciais da implantação de um núcleo de indústrias de base, assim como a definição de um novo papel do Estado em matéria econômica, voltado para a afirmação do polo urbano-industrial enquanto eixo dinâmico da economia (Mendonça, 1990, p. 327).

Contudo, a década de 1930 também foi marcada por críticas que enfatizaram as políticas monetárias e cambiais, e colocaram essa década como economicamente conservadora, com um governo oligárquico contecionista, anti-emissionista e anti-inflacionário, de caráter anti-industrializante, de acordo com João Manuel Cardoso de Mello (1982). Para Mendonça (1990), há outras análises que valorizam a eficácia de mecanismos anticrises executados pelo Estado, ressaltando a dinamização da industrialização. Entretanto, para frações oligárquicas houve perspectivas do caráter beneficiário da burguesia industrial, isso significou para o empresariado industrial, apesar de não deter

a hegemonia do processo, a possibilidade de se tornar o ator estratégico nas alianças políticas do novo regime.

Entre 1945 e 1951, as tendências estatizantes foram interrompidas com a euforia "democratizante" que se opôs aos vestígios do autoritarismo. As articulações da burguesia industrial e agroexportadora contiveram o intervencionismo do Estado nesse momento.

Mas, esse período "democratizante" foi marcado com o retorno de Vargas, em 1951. Por conta disso, os setores da burguesia industrial e agroexportadora discutiam planos estratégicos econômicos sobre a possibilidade de associação com capitais privados estrangeiros.

Diante disso, o Brasil precisava se modernizar e crescer, tal busca acabou por forjar, segundo Mendonça (1990), novas concepções de produção e de trabalho intelectual. Fabricava-se e se consolidava um sistema ideológico com diversas correntes, a exemplo: a nacionalista, a marxista, a liberal, a desenvolvimentista. O objetivo era nítido: precisava-se superar o subdesenvolvimento.

> A ideologia desenvolvimentista, que floresceu não apenas no Brasil, mas em diversos países latino-americanos, foi fundamental para o processo de industrialização e urbanização. Uma parcela significativa de burocratas, políticos e cientistas sociais acreditava que para o processo de desenvolvimento se consolidar era necessário a existência de uma ideologia desenvolvimentista (Fressato, 2009, p. 97).

Na procura pela modernidade e/ou pela superação do subdesenvolvimento, o cinema tornou-se ponto de discussão. A problematização girava em torno da necessidade de o cinema brasileiro produzir filmes que se adequassem a sua realidade, que discutissem o "nacional" e o "popular".

Nesse contexto, o Brasil, dentre os países do continente latino-americano, era o mais fiel aliado da política estadunidense. Apesar desse alinhamento ideológico, economicamente o país não andava bem. Os anos 1950, anos dourados por conta das atividades culturais e artísticas, também representaram um momento de desequilíbrio da balança comercial brasileira.

Diante disso, não podemos considerar a produção cinematográfica brasileira como um evento isolado, ela é fruto de um movimento internacional. Segundo Robert Stam (2003), foi apenas nos anos de 1950 que houve uma preocupação na publicação sobre cinema. Em relação ao cinema latino-americano, africano e asiático, construíam-se inspirados por preocupações nacionalistas, sendo objeto da teoria do "Terceiro Cinema", ou melhor, do Terceiro Mundo, aquelas "nações e 'minorias', colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas do mundo cujas estruturas políticas e econômicas foram formadas e deformadas pelo processo colonial" (Stam, 2003, p. 112).

Mesmo nesse quadro de subdesenvolvimento, a popularidade do movimento neorrealista italiano na América Latina colocou o continente no circuito cinematográfico. A influência italiana no cinema latino propagou-se de diversas formas, a mais significativa ocorreu por intermédio de revistas de cinema, a exemplo do *Tiempo del Cine,* na Argentina, a *Revista de Cinema,* no Brasil e a edição latino-americana da revista italiana *Cinema Nuevo*, publicada em Buenos Aires em meados da década de 1950. "Os filmes neorrealistas italianos provocaram uma onda de otimismo com relação a novas possibilidades para o cinema" (Stam, 2003, p. 113).

De acordo com Paulo Gomes (2001, p. 76), na década de cinquenta, o Brasil foi assinalado com a volta de São Paulo ao cenário cinematográfico brasileiro. A Companhia Vera Cruz e iniciativas como a Maristela e a Multifilmes, marcaram o retorno paulista com um tom sensacional. Havia uma crença de que a indústria de São Paulo estava disposta a ocupar o cinema, até então manipulado por modestos artesãos e jovens idealistas. Houve também nesse período a produção de críticas e de publicações sobre cinema,

> [...] influenciados tanto por Gramsci quanto pelo neorrealismo italiano, cineastas-críticos brasileiros como Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos publicaram artigos no princípio dos anos 1950 defendendo um cinema 'nacional' e 'popular' (Stam, 2003, p. 114).

O sentimento de defesa do que era nacional, de acordo com Stam (2003), foi consequência das vitórias vietnamitas, cubanas e da luta pela

independência na Argélia, criando uma expectativa de rompimento com a colonização cultural e a busca de um cinema originalmente nacional. A influência do Partido Comunista Brasileiro tornou a produção cinematográfica espaço para a manifestação política e estética na narrativa cinematográfica.

A busca pela modernização, pela industrialização e por uma arte que expressasse um país descolonizado marcou essa nova fase que, segundo Carlos Lessa (1981), encontrou no Plano de Metas de Juscelino Kubitschek de Oliveira (JK) o grande impulsionador dessas mudanças, mas manteve uma estrutura monopolista, articulando a multinacional, a empresa privada nacional e a pública. O Estado ficaria responsável com o setor produtivo de bens de consumo duráveis, enquanto o setor multinacional investiria na industrialização brasileira, juntamente com o setor nacional. A busca pelo desenvolvimentismo tornou-se uma ideologia, de acordo com Miriam L. Cardoso (1977), fundamentada na busca pela prosperidade do Estado e dos indivíduos e no nacionalismo.

A ascensão econômica era a entrada dos brasileiros no mundo moderno, representava a consolidação do processo civilizatório, um país próspero é um país forte e soberano, não haveria espaço para a desordem, apenas para o progresso. O Plano de Metas do governo JK, de acordo com Cardoso (1977), tinha como objetivo central a industrialização e a urbanização do país. Para a autora, o campo, o mundo rural, era sinônimo de pobreza e de subdesenvolvimento, precisava-se superar o atraso e indicasse novos rumos para o Brasil. Segundo Paulo Emilio Gomes (2001), a Vera Cruz foi fruto dessa conjuntura, contratando mão de obra estrangeira para o trabalho técnico e trazendo para o Brasil, novamente, Antonio Cavalcanti.

A produção cinematográfica brasileira no período seguia o modelo estrangeiro, uma cópia precária das produções hollywoodianas. O pós-guerras no país caracterizou-se pelo aumento da produção de filmes, apesar da tão cobrada elegância e da civilização, as chanchadas se destacaram, com os musicais populares diversificando a produção cinematográfica.

A tentativa de industrializar o cinema brasileiro não foi uma tarefa fácil. No início do século XX, as produtoras e distribuidoras pecavam na

qualidade técnica. Destaca-se o problema com o som, além das más condições acústicas das salas de projeção e dos equipamentos de produção sonora. Para um país de analfabetos, ir ao cinema era saber ler as legendas. A necessidade de produzir filmes falados se intensificou, provocando a produção de filmes sonoros, e consequentemente a entrada de cantores (as) do rádio no cinema. Com o advento do rádio, outros elementos sonoros foram incorporados no cinema, o que provocou também um rompimento com o modelo estadunidense. Com a cultura popular na produção cinematográfica, o monopólio estrangeiro foi violado.

Para Maria Rita Galvão e Carlos Souza (1997), a busca pelo desenvolvimento no pós-guerra culminou com a consolidação de uma precária indústria cinematográfica através da revolução sonora, que marcou a década de 1930. Os produtores de filmes nacionais ficaram animados com a nova tecnologia, pois o filme falado em português teria público maior do que os de língua estrangeira.

Para os produtores e para os cineastas, a solução estaria na industrialização do cinema para se igualar ao estrangeiro. A construção de estúdios modernos seria a solução para os problemas, diante disso iniciou-se o processo de fundação de "fábricas de filmes". As primeiras a serem fundadas foram: a *Cinédia*, com Adhemar Gonzaga (1901-1978), e a *Brasil Vita Filmes*, de Carmem Santos (1904-1952), ambas em São Paulo.

De acordo com Galvão e Souza (1997), com as fábricas e com a crise que se abateu na produção norte-americana em 1929, somada à barreira da língua estrangeira, criou-se um *frisson* no cinema brasileiro, pois abriu-se a possibilidade de produção de exibição de filmes em português, o que poderia alterar a situação de assistir filmes estrangeiros sem legendas ou sem dublagem, o que dificultava a participação do público nas sessões. Para os autores, o cinema nacional estava ganhando espaço, mas o sucesso e a ideia de superação do cinema norte-americano não ocorreram por conta da industrialização cinematográfica no Brasil.

> O momentâneo sucesso da produção nacional não se deveu na verdade a nenhum desenvolvimento orgânico do próprio cinema brasileiro. Tampouco foram as tentativas industrialistas

> para atrair o público, melhorando a qualidade dos filmes – pelo contrário, os filmes brasileiros que maior sucesso alcançaram na época não são os que saem dos precários estúdios que mal começam a se constituir. Não havia nenhuma indústria cinematográfica sequer esboçada – o que havia era o mito industrialista, mera construção de ideias inteiramente desvinculadas da realidade concreta. Em resumo, o cinema brasileiro teve a sua chance porque exibidores e distribuidores não tinham melhor escolha (Galvão e Souza, 1997, p. 470).

As dificuldades para a produção cinematográfica passavam também pela ausência de políticas públicas voltadas para a cultura, por isso, a ascensão da produção cinematográfica era instável. É importante registrar que essa ascensão não foi resultado apenas do clima de paz, pós-Segunda Guerra, no Brasil a industrialização do cinema dava seus primeiros passos ainda na década de 1940, quando houve um crescimento no cinema com a fundação da *Companhia Atlântida*, no Rio de Janeiro, se consolidando nos anos cinquenta. O objetivo dessa era a produção, de forma contínua, de um cinema brasileiro de boa qualidade,

> A Atlântida propõe-se a contribuir para o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro fundada em seguras razões de capacidade. Propor-se ainda a produzir em série, uma vez que a continuidade de produção é a condição básica para a criação de qualquer indústria e para o seu aprimoramento. E a filmar temas brasileiros que pudessem dar à realidade nacional uma existência cinematográfica (Galvão e Souza, 2007, p. 480).

As chanchadas produzidas pela *Atlântida* conquistaram o público, pois suas temáticas eram próximas da realidade dos espectadores. Nessa conjuntura, a preocupação com a qualidade do cinema fomentou a indústria e as políticas favoráveis à criação de novas companhias, e essas acreditavam que qualidade significava o modelo de cinema estrangeiro. A indústria cinematográfica representava o progresso, fazer filmes tornou-se um negócio. Com o objetivo de investir em tecnologia e dar "dignidade" aos filmes brasileiros, a Companhia Vera Cruz (1949-1954),

> Repudia o tom popularesco e vulgar da chanchada carioca e quaisquer vinculações com os seus quadros técnicos e artísticos. Pretende, ela também, fazer um cinema essencialmente brasileiro, mas de qualidade internacional, um cinema igual ao estrangeiro, que possa ser mostrado às plateias de todo o mundo. Para isso constrói estúdios gigantescos e caríssimos, tomando como modelo o hollywoodiano (Galvão e Souza, 1997, p. 486).

A Vera Cruz representava a efetivação do projeto de desenvolvimento do cinema nacional, a sua industrialização, de acordo com Maria Rita Galvão (1981), tinha como objetivo criar um cinema de qualidade para o país, isso significava adotar o modelo hegemônico: o estadunidense. Tendo em vista a ausência de mão de obra especializada no país, essa foi importada da Europa, pois buscava-se constituir uma indústria cinematográfica que respondesse a necessidade do desenvolvimento e de uma arte que representasse o nacional. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz tornou-se o maior investimento financeiro brasileiro por conta das suas condições de atender essas expectativas.

Para Anita Simis (1996), a inserção da indústria cinematográfica e o investimento na Vera Cruz eram parte de um projeto desenvolvimentista, fomentado no bojo da redemocratização do Brasil, que trouxe consigo novos rumos para o cinema, o rádio e o teatro. Essa nova orientação trouxe também o interesse de desvincular os órgãos e os meios de comunicação de massa, das políticas ditatoriais do ex-presidente Getúlio Vargas, deposto em 1945.

A Vera Cruz e as outras companhias cinematográficas foram projetadas em 1945, com o Projeto de Lei nº 879, encaminhado na época pelo Deputado Federal Jorge Amado (1912-2001), do Partido Comunista do Brasil (PCB). A proposta sugere a criação de um Conselho Nacional de Cinema (CNC), que teria a função de regular e de normatizar a produção, a importação, a distribuição e a exibição de filmes.

Segundo Simis (1996), o deputado Jorge Amado, ao propor o projeto nº. 879, fê-lo a partir de sua experiência enquanto produtor e roteirista, alinhado a sua atuação militante no âmbito político e cultural, que se somou ao contexto de redemocratização. Esse contexto apontava para a necessidade de investimento e de regulamentação que condenasse toda e qualquer censura

à livre manifestação do pensamento e da imprensa jornalística, no rádio, no teatro, na televisão, no cinema e na literatura (Simis, 1996, p. 138).

O Projeto de Lei nº 879 defendia a liberdade, mas não propunha a diminuição do poder do Estado sob as questões ligadas ao cinema e aos setores de produção, o que foi evidenciado no momento da composição do CNC.

> Dos 11 representantes do Conselho, três seriam produtores, um diretor de filmes nacionais de pequena metragem, um artista, um representante dos empregados e técnicos e um dos autores e cenógrafos, ou seja, sete membros ligados à produção cinematográfica nacional, afora dois do Ministério da Educação e Saúde, um dos distribuidores nacionais e um dos distribuidores de filmes internacionais (Simis, 1996, p. 140).

A produção cinematográfica brasileira e outras atividades ligadas ao cinema receberiam investimento do governo e estavam atreladas ao Estado. Diante dessas circunstâncias, ainda segundo Simis (1996), a indústria cinematográfica nesse primeiro momento deveria atender aos interesses de uma pequena burguesia industrial e de um Estado centralizado em uma política desenvolvimentista, o que justificava a mobilização nacional em defesa da Vera Cruz e dos seus filmes de qualidade, que primavam pelo legado "civilizatório", logo, suas obras distanciavam-se de temáticas ligadas ao carnaval e ao mulato. Em um país onde seus intelectuais insistiam em elaborar teorias sobre o seu desenvolvimento, o objetivo era produzir filmes que tratassem da urbanização e da sua inserção na produção e no consumo capitalista.

As duas primeiras produções da companhia, *Caiçara* (1950) e *Terra sempre terra* (1951), impactaram o público e a crítica. De acordo com Galvão (1981, p. 489), "a Vera Cruz desenvolveu uma atividade intensíssima de 1950 a 1953, produzindo dezoito filmes de longa-metragem e alguns documentários". Pela primeira vez, produziu-se filmes nacionais com qualidade técnica, mas distantes das temáticas nacionais, pois buscava-se seguir o modelo estrangeiro o que "limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como condicionou em grande parte suas formas de afirmação" (Bernardet, 2009, p. 21).

> [...] havia uma produção voltada à valorização do Brasil, grande parcela dos filmes brasileiros produzida desde os anos 1920 (boa parte inclusive valorizando o Brasil) seguiram o padrão estético norte-americano, pois só assim acreditava-se que se alcançaria um padrão internacional. A boa aparência e os ideias de beleza vigoravam, sempre associados ao luxo, a higiene e a juventude. O "bom cinema" deveria ter gente bonita, movendo-se em ambientes luxuosos e bem decorados, as belas paisagens não poderiam faltar. Preferia-se filmar somente em estúdios, evitando mostrar a sujeira e desorganização das ruas. Contrariamente a essa proposta foi que se desenvolveu o cinema da chanchada (Fressato, 2009, p. 112).

Buscava-se a estética norte-americana e as imagens luxuosas, logo, os musicais com uma linguagem popularesca foram marginalizados, pois não se adequavam a um padrão internacional e não teriam "dignidade cultural". Foram os filmes produzidos pela Vera Cruz, a companhia cinematográfica paulista, que ganharam o status de qualidade e de elegância. Com a estruturação da indústria cinematográfica internacional, o Brasil perdeu espaço,

> Alguns números ilustrativos: em 1941, foram lançados no Brasil 460 filmes de longa-metragem, dos quais quatro brasileiros; 1942: 409/1; 1943: 362/6; 1953: 578/34; 1954: 490/21 (dados do *Cine Repórter*). E assim por diante. Atualmente as proporções alteram-se ligeiramente em favor do filme brasileiro, mas os seguintes dados são atuais: 1973, os canais de televisão do Rio de Janeiro apresentaram 1446 filmes de longa-metragem, dos quais dez brasileiros; em 1974: 1704/34 (dados da Cinemateca do Museu de Arte Moderna) (Bernardet, 2009, p. 22).

Quando as produtoras estadunidenses superaram a crise, voltaram a produzir filmes e, com tecnologia apropriada para filmes sonoros, provocaram uma queda no público do cinema nacional. O cinema estrangeiro hegemonizou por sua qualidade técnica, mas também, por conta de outros aspectos[16], de acordo com Jean-Claude Bernardet (2009), proveniente do

[16] De acordo com o Dossiê apresentado pela ANCINE (2018) entre os anos 2000 e 2018 houve um crescimento no investimento dos filmes nacionais. Entre 2015 e 2018, a produção e a exibição de filmes brasileiros e estrangeiros e o tempo de permanência nas salas de cinema estão na mesma proporção. Entre 2018-2019 houve uma política de desinvestimento em nosso cinema e cultura.

processo de colonização latino-americano. A forma como os moldes culturais metropolitanos foram absorvidos pela elite colonial e o processo de dependência possibilitaram a constituição de um imaginário, no qual a classe dominante percebia-se como um prolongamento da burguesia europeia a partir do consumo de produtos estrangeiros. Por muito tempo, esse grupo social resistia ao cinema brasileiro, essa realidade modificou-se, entre 1967-68, com a criação dos cursos de cinema em nível universitário e, consequentemente, com a produção de uma teoria do cinema e da crítica, fundamentados nas análises dos filmes nacionais, fortalecendo a produção, a exibição e a distribuição das obras brasileiras.

A profissionalização do cinema contribuiu para a construção da ideia de cinema nacional, pois, apesar da busca da qualidade técnica, tendo o modelo estrangeiro como meta e com imagens urbanoides, o Brasil era um país predominantemente agrário, mantendo-se, portanto, um imaginário de país "atrasado". Na busca de um cinema genuinamente brasileiro, a representação da população sertaneja era construída como o que havia de mais atrasado no país, como um mundo arcaico e violento a ser "dominado", em uma perspectiva ideológica de superação do atraso e de construção de uma nova imagem nacional. Nesse contexto, Amácio Mazzaropi, na contracorrente dos diretores que tomavam o interior como símbolo de atraso, contribuiu para a valorização do caipira, o Jeca cheio de sentimentalismo e o Zé Trindade, com a sua malandragem bizarra e sedutora, deram vida aos filmes populares. Os filmes de Mazzaropi localizavam-se na corrente nacionalista e na defesa da soberania brasileira, de acordo Fressato (2009). Os personagens caipira e sertanejo valorizavam o povo, evidenciavam um país rural, suas memórias e sua originalidade localizadas no campo, no interior, no sertão.

Na história do cinema brasileiro, as chanchadas da *Atlântida* consolidaram o cinema popular e a *Vera Cruz* contribui positivamente para a industrialização do cinema nacional. A companhia fortaleceu o discurso de que o estado de São Paulo representava a modernização do país. Porém, será Glauber Rocha (2003) que, na origem do cinema novo, em desacordo com a ideia de supremacia do cinema paulistano, causará uma ruptura significativa na representação cinematográfica no país.

No momento de crise da companhia paulista, as campanhas em "defesa da indústria nacional" eram frequentes, mas o cinema nacional não se resumia a Vera Cruz. Glauber Rocha (2003), em obra sobre o assunto, deixou transparecer sua irritação com alguns intelectuais que defendiam o modelo paulista de modernidade. Segundo o cineasta, haveria a intencionalidade dos políticos e dos empresários paulistas em fomentar a ideia de que São Paulo seria a representação social de um Brasil industrializado, moderno e urbano, enfim, que não existiria outro lugar para a construção da *Vera Cruz*, o que seria um grande equívoco.

Apesar da influência estrangeira em 1953, cineastas como Victor Lima Barreto tiveram lugar na companhia cinematográfica Vera Cruz com o filme *O Cangaceiro,* um dos maiores sucessos da companhia. O filme representava aspectos de um Brasil profundo, um país rural, mestiço e sertanejo; contudo não foi suficiente para salvá-la. Para Glauber Rocha (2003), foi justamente esse modelo adotado pela Vera Cruz que provocou seu fracasso, além da falta de planejamento e de bons roteiros. A companhia apresentou, em seus filmes, uma visão equivocada sobre o país, quando partiram em busca de temáticas originais e que tratassem de sua realidade, Victor Lima Barreto surge como "a explosão da Vera Cruz" (Rocha, 2003, p. 85).

Para Glauber (2003), a Vera Cruz apresentava uma visão equivocada do país, assumindo o lugar de oposição a esse cinema, pois ele foi parte de um projeto: o Cinema Novo. Esse movimento, de acordo com Paulo Gomes (2001), surge após as chanchadas e o seu declínio, configurando-se como o de maior importância na história do cinema brasileiro.

> O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente – composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos – foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional (Gomes, 2001, p. 100).

Se para os *cinemanovistas* a indústria paulista apresentava uma visão equivocada de Brasil, a serviço do imperialismo, para Anita Simis (1996), a

industrialização do cinema estava a serviço do Estado, e esse compreendeu o meio de comunicação como um instrumento educativo, um instrumento que formava e que alienava, e o cinema paulista foi um marco.

> A criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ao satisfazer as exigências produzidas pelo mito do cinema industrial (grandes e modernos estúdios, abundância de capital, maquinário adequado, equipes fracionadas em especialidades e assalariados, etc.) em oposição à modesta produção da chanchada carioca, foi considerada, na época, o marco da fundação da indústria cinematográfica no Brasil (Simis, 1996, p. 173).

A Vera Cruz representou os interesses de grupos sociais em uma conjuntura política voltada para atender a um projeto desenvolvimentista, e seu maior objetivo era consolidar a indústria cinematográfica no Brasil. O cinema paulista constituiu-se em um marco da indústria fílmica, mas seguia, a exemplo da Vera Cruz, um modelo ideal de cinema, copiando *Hollywood*. Buscava-se então produzir filmes de qualidade – estilo hollywoodiano –, mas que abordassem a realidade brasileira. A qualidade técnica de certa forma foi alcançada, o que não ocorreu com as temáticas alinhadas à brasilidade, e, quando acertou com o seu grande sucesso, *O Cangaceiro* (1953), de Victor Lima Barreto, a companhia já estava em decadência.

A grande produção da Vera Cruz e o seu tema central, o cangaço, vieram de encontro ao novo sujeito social, aquele que deveria fazer parte do projeto desenvolvimentista e do sujeito da revolução brasileira: o camponês.

> O Brasil que os intelectuais esperavam coincidia com a ideologia desenvolvimentista: um país que rapidamente se industrializava, aproximando-se da modernidade dos países desenvolvidos. O discurso político vigente na segunda metade da década de 50 manifestava-se no *slogan* de JK, com a promessa de cinquenta anos de desenvolvimento que seriam cumpridos em apenas uma gestão presidencial. Por outro lado, está modernização identificava-se com a urbanização acelerada e uma pretensa mudança dos hábitos da população brasileira, vista agora como citadina, moderna, democrática (Câmara, 2006, p. 214, grifos do autor).

De acordo com Câmara (2006), a ideia de modernização também estava presente nas concepções da esquerda brasileira, pois esse grupo apoiava a existência do movimento camponês – a formação das Ligas Camponesas (1954-1964) – já que tal movimento deveria representar a mudança dos padrões arcaicos de posse e de uso da terra. Na análise do autor (2006), admitia-se a existência do camponês, mas apenas enquanto sujeito ativo da moderna história brasileira, ou seja, "revolucionário, anti-latifundista, com um programa de luta popular e democrático".

As obras analisadas indicam que a série de filmes com a temática do cangaço deu espaço ao camponês, mas houve uma tendência ideológica em torno do cangaço estilo *western,* colocando-o no mesmo patamar do *cowboy* estadunidense. Para Cerqueira (1980), ao estudar esses dois sujeitos – o cangaceiro e o *cowboy* - e os seus respectivos movimentos, faz-se necessário reconstituir as realidades vividas por esses, tanto nos aspectos econômicos, sociais, políticos e geográficos, como nas suas funções simbólicas na arte cinematográfica e literária, além do seu desempenho em diferentes épocas, para compreendermos,

> quais as funções simbólicas, suas representações e o que ainda representam estes personagens; a que grupos sociais interessavam as representações sociais e suas determinadas funções; qual era a intensidade do cangaceiro e do cowboy de transmitir emoções (Cerqueira, 1980, p. 120).

O processo do fenômeno do cangaço, segundo Cerqueira (1980), foi diferente do *cowboy* histórico. Esse personagem marcou a expansão do continente norte-americano e a ocupação das terras indígenas por parte do colonizador estadunidense enquanto aquele ocorreu em território já ocupado. Outra diferenciação é relativa ao contexto socioeconômico, no caso do *cowboy*, era um momento em que se travava uma luta de classes, entre os pequenos proprietários e os camponeses, contra os fazendeiros ricos e escravocratas. Esses elementos históricos diferenciavam profundamente esses sujeitos. Portanto não caberia comparar o cangaceiro com o *cowboy* estadunidense, já que, de acordo Hobsbawm (2010), os homens e as mulheres que compuseram os bandos no sertão nordestino eram vistos de forma ambígua:

ora estavam próximos a associação com bandidos sociais, sertanejos marginalizados vistos como criminosos pelo Estado e pelos senhores de terra, ora eram vistos como justiceiros e libertadores dos camponeses oprimidos.

De fato, historicamente, não existe um elemento consistente que ligue o *cowboy* ao cangaceiro. No entanto, esses dois sujeitos apareceram no cinema como símbolos de uma categoria específica de filmes: o *bang bang*. De acordo com Cerqueira (1980), a figura do *cowboy* estaria designada ao cavaleiro errante, quase um Dom Quixote, com tipos como *Buffalo Bill* e *Billy the Kid*, personagens imortalizados no cinema que trouxeram consigo um projeto político, pensado e estruturado pela burguesia capitalista estadunidense,

> Exatamente quando as qualidades iniciais do capitalismo americano estão morrendo (o pioneirismo, o gosto pela aventura, etc.) para dar lugar a duas outras características, quais sejam, a formação dos monopólios, no plano interno, e o imperialismo, no plano externo – onde as pessoas deverão adquirir novas características (conformismo, obediência, etc.) – pois bem, exatamente nesse momento surge a necessidade para as classes dominantes, de disseminar a impressão de que o tempo dos pioneiros continua (Cerqueira, 1980, p. 123).

Para Cerqueira (1980), a figura do *cowboy* foi usada no momento de apresentação de novas perspectivas ao burocrata inexpressivo e ao comerciário, esses precisavam sonhar com novos tempos e transferir seus empreendimentos e a força de trabalho para a burguesia.

> Assim o cinema cumpre sua função diante do sistema que se anuncia: enquanto difusão de uma forma, um estilo de vida, já vimos que o 'ambiente' (sistematicamente falando) do *wild west* não pode ser reconstituído; é desejável, porém, para este mesmo Sistema – e possível exatamente através principalmente dessa arte para a grande massa por excelência – o cinema – pois bem, é possível fazer com que a força de trabalho seja presa dos sentimentos que vigoram na época e 'ambiente' supracitados, vivendo assim aventuras fictícias paralelas ao real (Cerqueira, 1980, p. 123, grifos do autor).

Entende-se, então, que o cinema foi um difusor de novos ideais, uma arte que forma novas consciências e um meio de comunicação de massas capaz de comercializar e de movimentar um novo produto, tendo a capacidade de convencer seus espectadores politicamente. Para Cerqueira (1980), o cinema, em momentos de crise, foi um instrumento na difusão da esperança e de propaganda de um novo projeto sociopolítico para a população estadunidense. É nesse contexto em que apareceu o *cowboy,* em um ambiente histórico-social com elementos necessários à expansão do capitalismo. Esse herói com aspectos rurais, no entanto, defendia a urbanização do novo território. Além disso, essa figura cinematográfica significava

> [...] sentimentos de esperança, fé no futuro, iniciativa recompensada, estímulo à realização individual. Numa palavra, queremos dizer que o 'cowboy' mostrado no cinema era uma caricatura, mas não uma caricatura totalmente desvinculada da experiência. O desvinculamento dizia respeito à ética individual do 'tipo' em questão; por exemplo nunca houve nenhum justiceiro quixotesco indo de cidade em cidade fazer o bem e combater o crime. O índio, igualmente, não era selvagem 'mau' que o cinema tanto mostrou [...] Mas as condições onde a trama se desenvolve na tela tem muito a ver com seu correspondente histórico.
>
> Sintetizando, diríamos que com o 'cowboy' o capitalismo mata dois coelhos de uma só cajadada: dissemina sua ideologia, e ganha dinheiro com isso; garante sua auto-reprodução (sic), para usarmos o linguajar dos economistas (Cerqueira, 1980, p. 124).

A análise de Cerqueira (1980) nos ajuda a compreender o cinema como instrumento ideológico, mas precisamos também considerar a relação do *western* com as origens da fundação da nação estadunidense, marcada pela aventura e pela expansão territorial. As contribuições do autor (1980) nos ajudam a pensar os filmes *nordestern*, já que da mesma forma que os estadunidenses usaram a figura do *cowboy*, no Brasil, houve tentativas de utilizar o potencial do cangaceiro nas artes literárias e cinematográficas, além do seu uso na política, tendo em vista a aposta no capitão Virgulino contra a Coluna Prestes. Enquanto o *cowboy* surgiu em um momento de expansão

territorial e econômica, o cangaceirismo tem seu auge em um momento de crise econômica e com grandes estiagens. O surgimento de bandos independentes aconteceu com a crise desencadeada pela seca, em que a aparição do cangaço e das volantes tornaram-se alternativas possíveis de trabalho para a população.

Outro elemento apontado na análise das obras é a inserção do personagem cangaceiro no cinema, a busca pela originalidade e a ausência de personagens históricos que se identificassem com o povo: esses são indícios que evidenciam o sucesso desses filmes, tendo em vista que, na construção da identidade nacional e na história oficial, manteve-se a participação popular à margem. Diante disso,

> [...] a reflexão sobre o cangaceiro utilizado como símbolo num momento nacional preciso, permitiu-nos formular, graças ao conhecimento da sociedade brasileira, como uma sociedade em transição de um a outro tipo de estrutura social, uma 'hipótese explicativa' [no original] da razão pela qual o símbolo foi escolhido e *foi bem sucedido* (Cerqueira, 1980, p. 125, grifo nosso).

Nesse sentido, a análise simbólica do cangaceiro no cinema brasileiro fomentou algumas hipóteses: i) assumir a função desse personagem estaria ligada a questões relacionadas à afirmação dos valores nitidamente brasileiros em contraposição aos cosmopolitas, ou seja, os problemas do Nordeste chamam a atenção do Sudeste e do Sul; ii) apontar a possibilidade dos problemas da transformação de uma sociedade tradicional em sociedade de classes; iii) ser um instrumento de compensação psicológica aos nacionais diante dos estrangeiros, dos pobres em relação aos ricos e dos oprimidos diante dos opressores. Em síntese, simbolicamente, o cangaceiro representaria a pobreza e a injustiça sofrida, no entanto também se figura como o verdadeiro e o bom.

Na história do cinema brasileiro, a Vera Cruz e a Atlântida, dentre outras, vieram responder à emergência do desenvolvimentismo, além de inserir a indústria cultural brasileira na política do consumo de massas. Para Novaes (2007), esse período da história do cinema nacional pode ser caracterizado da seguinte forma: i) o cinema clássico cria os modelos

melodramáticos, fortalecido com o cinema falado e a sua industrialização no pós-Primeira Guerra e a década de 1950; ii) o cinemanovista, com a sua estética da fome, recupera a denúncia social no cinema pós 1950/60; iii) e as pornochanchadas, de 1970/80, driblaram a censura dos governos militares e o cinema de retomada, considerado o renascimento do cinema nacional na década de 1990.

Em síntese, a indústria cinematográfica brasileira não se resume aos emergentes imigrantes europeus ou ao cinema como negócio. Os investimentos e a inserção das grandes empresas e produtoras estão vinculados à integração do país ao capitalismo industrial. Marcado por uma nova cultura de massas, o cinema nacional estava impregnado com o modelo estrangeiro, alicerçado ao projeto político nacional-desenvolvimentista. Necessitava, contudo, alinhar a tecnologia e a qualidade de suas produções aos temas nacionais, e o gênero do cangaço findou sendo um dos caminhos seguidos na busca pela brasilidade.

O SERTÃO EM EVIDÊNCIA NO CINEMA NACIONAL E O LUGAR DAS MULHERES

A arte nos transporta para outros mundos, expressa um debate intelectual, a indignação do sujeito, a arte pode distinguir classes sociais, expressar as disputas de ideias e de projetos, diante disso, a arte não pode ser vista como algo deslocado da sociedade. O cinema expressou a construção de um projeto político e ideológico no Brasil. O nacional-desenvolvimentismo produziu a imagem de uma civilização ocidental próspera e soberana e uma narrativa sobre o sentido do atraso e do subdesenvolvimento no país. Essa contradição entre o arcaico e o moderno criou um gênero de filmes no qual o jeca, o caipira e o cangaceiro representavam o sumo da nossa brasilidade[17], constituindo um imaginário sobre o sertão e sobre o campo.

[17] Cineastas e produtores do período usaram o termo para tratar da busca de uma essência nacional e própria do Brasil, os filmes rurais e os personagens dos cangaceiros e das cangaceiras, do/a caipira expressavam a originalidade do país, rompendo com a ideia de filmes eurocêntricos e da influência estrangeira em nossa arte.

As décadas de 1940 e de 1950 foram marcadas pela industrialização do cinema no Brasil, as temáticas rurais como expressão de originalidade e de brasilidade também foram características da história do cinema nacional. De acordo com Albuquerque Júnior (2006) e Vieira (2007), os roteiros dos filmes do gênero de cangaço estruturaram-se nos moldes do faroeste hollywoodiano, mas isso não invalidava a forte presença da cultura brasileira no Nordeste, pois

> Se os americanos possuem seus *westerns* imortalizados pela figura do *cowboy*, o Nordeste do Brasil possui os cangaceiros, tema que há muito tempo faz parte do cenário cinematográfico brasileiro, tendo se tornado um gênero bastante singular no cinema nacional, conhecido como a "versão tropical do *western* americano" (Vieira, 2007, p. 23, grifos do autor).

Se, para Vieira (2007), os filmes de cangaço marcaram a entrada do Brasil na indústria cinematográfica no auge do *bang bang*, para Tolentino (2001), a temática rural foi eleita pelo cinema engajado do início da década de 1960, de caráter romântico e expressão da nossa originalidade e dos assuntos tipicamente brasileiros.

> O filme de cangaço criou, em pouco mais de uma década, um verdadeiro ciclo, o único sobre homens e acontecimentos nordestinos. Foi o fenômeno cangaço que permitiu num cinema, tão sem diretrizes como o brasileiro (até mesmo com o surgimento do chamado cinema novo), a explosão de uma série de filmes com estrutura estético-dramática e visão sócio-política especiais (Leal, 1982, p. 89).

De acordo com Leal (1982), os filmes com temática rural e do cangaço consolidaram um gênero e uma estética, entretanto, este herói marginal brasileiro – o cangaceiro - estaria obedecendo à tendência dos filmes do estilo *western*, à moda das produções cinematográficas hollywoodianas. Esse gênero *nordestern,* de acordo com Andrade (2007), também construiu um Nordeste imagético e a sua negação.

A brasilidade estaria localizada no campo e nos seus atores/atrizes, mas também representava o imaginário sobre o sertão, já que a produção e

a montagem de películas sobre cangaço, ao menos um número significativo delas tiveram por locação o interior de São Paulo, a cidade de Itu. De acordo com Caroline Santos (2010), a construção de sertão e do Nordeste partiu inicialmente do imaginário paulistano, já para Leal (1982) a construção imagética do mundo sertanejo no cinema, apresentou alguns elementos das suas contradições,

> O filme de cangaço tem sido a história de ação do latifúndio contra o vaqueiro-lavrador, o homem que, forçado pelas circunstâncias, se torna criminoso, passa a usar chapéu meia lua e, em bandos, sai pelo campo e vilas matando, roubando e tentando viver. O latifúndio é representado pela figura do Coronel e sua força legal (a polícia), ou sua própria força (seus cabras). Só em casos bastante especiais é que o filme do ciclo enfoca noutro prisma (Leal, 1982, p. 90).

Para Leal (1982), apesar do fundo sociopolítico do fenômeno social, esse elemento não foi caracterizado nos filmes *nordestern*. O movimento do Cinema Novo, ao contrário dos filmes *western* brasileiros, pautou com maior profundidade a questão do latifúndio, trazendo uma nova perspectiva de cangaço e a estética da fome. As obras do Cinema Novo referenciavam-se em um projeto revolucionário para o Brasil, tentando, a partir da ficção, chamar a atenção para as contradições sociais.

Mas, não bastava alertar sobre as contradições sociais, necessitava-se influenciar na forma como percebíamos o mundo e as suas desigualdades. Para Allen (2005), a produção cinematográfica nos proporciona essa experiência visual, influenciando a forma como percebemos as imagens. Essa experiência parte da percepção e, vice-versa, é o modo de obter informações a respeito do mundo, desse modo a percepção parte de uma conexão causal, ou seja, "fruto da relação estabelecida entre evento psicológico ou experiência perceptiva de natureza "subjetiva" e o objeto percebido" (Allen, 2005, p. 196).

Para Allen (2005), a forma como percebemos as imagens, logo, as imagens no cinema, partem das nossas experiências, pois "quando vemos a imagem, empregamos habilidades para identificar e reconhecer o que nelas é afigurado" (Allen, 2005, p. 209). Para Gardies (2001), o cinema está no campo

dos estudos das representações e do imaginário social e a imagem fílmica conseguiria, em grande medida, escapar dos seus autores e do espectador.

Nesse sentido, as temáticas rurais foram pautadas no cinema novista nacional em uma conjuntura de busca pelo processo revolucionário no país, referenciadas nas experiências russa e cubana. De acordo com Célia Tolentino (2001), essas perspectivas ainda estavam distantes da realidade e das especificidades das mazelas brasileiras que tinham como fundamento o seu próprio capitalismo. Naquele momento, para a esquerda e para seus intelectuais – ligados ao PCB ou ao ISEB – o rural brasileiro apresentava-se como pré-capitalista e feudal, "esse mesmo rural comportava o camponês imaculado do imperialismo cultural, que por isso, era o verdadeiro portador da cultura nacional" (Tolentino, 2001, p. 136).

De acordo com Albuquerque Jr. (2006), a literatura de Graciliano Ramos e de Jorge Amado, bem como a de Rachel de Queiroz e de José Lins Rêgo influenciou certamente esses cineastas. Partindo de suas obras os cineastas tomaram o Nordeste como exemplo privilegiado da miséria, da fome e do subdesenvolvimento.

O Nordeste foi constituído como um espaço não civilizado e selvagem, porque o olhar dos cineastas e dos literatos ainda era um olhar colonizado, que colocava o sertanejo como inferior, seu território necessitava ser civilizado nos moldes europeus, conforme moldes estadunidenses da década de 1950. Essa percepção do sertão como lugar inóspito tem como base, possivelmente, as relações entre raça, terra e colonialismo (Quijano, 2005).

Esses elementos influenciaram na construção destes personagens: o cangaceiro; o jagunço; o sertanejo; o beato; e a cangaceira. Partindo das contribuições de Antônio Cândido (2009), o romance literário, como no cinema, é uma série de fatos vividos por personagens organizados em um enredo, ambos interligados, já que "se pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nos personagens; quando pensamos nestes, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam [...]" (Cândido, 2009, p. 53). O enredo estava dado: seco, miserável e de fome; o personagem: retrógrado, matuto, jeca, violento.

O sertão nordestino era um lugar fértil para um enredo, para uma personagem e para as ideias. Essas constituíam imageticamente os sujeitos e a forma como seria desenhado o enredo; no nosso caso, no filme de ficção, já que esse "se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste" (Cândido, 2009, p. 55). Ou seja, o ser vivo e o ser fictício de forma fragmentada constituem a personagem, esse fragmento do real e da ficção, a repetição e a evocação da personagem permitem ao leitor (ou espectador) formar uma ideia completa da criação fictícia. O(A) romancista cineasta tornou a versão do real em algo mais coeso e menos diverso, isso faz da personagem um ser complexo e a sua força seduz o leitor (espectador), por ser simples e precisa, "podemos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo" (Cândido, 2009, p. 59). Partindo da perspectiva de que a personagem cinematográfica é uma vinculação do cinema com o romance e com o teatro (Gomes, 2001), compreendo aqui a influência da literatura regionalista nos filmes ficcionais de cangaço. Essa relação da literatura com o cinema tornou possível o diálogo com Cândido (2009) para pensar a constituição das personagens cangaceiras e como elas são parte dos seus criadores – cineastas -, bem como de suas concepções de mundo e intenções e do contexto histórico em que estão inseridos.

Esses cineastas e criadores das personagens, de acordo com Albuquerque Jr. (2006), pertenciam aos grupos de "esquerda", o que acabou reforçando imagens que ligavam a região Nordeste ao discurso da seca e do abandono. Seria uma visão mítica sobre a região, mesmo invertendo o discurso, denunciando as suas mazelas, permanecem reforçando o imaginário construído sobre o Nordeste na década de 1930, da seca, da fome, da miséria, do messianismo e do cangaço.

Criou-se uma ideia de Nordeste cristalizada, na qual sua existência sem coronéis, sem os santos, sem a religiosidade popular e sem a seca não seria possível. Pensar um sertão verde não seria admissível, pois o verdadeiro Nordeste, construído no território brasileiro, deveria ter características próprias, deveria ser mestiço, seco e messiânico. Seus personagens e seu ambiente ganharam novos aspectos e um novo discurso, mas continuavam os mesmos. Pensando o cangaceiro no Cinema Novo:

> O mesmo cangaceiro que era visto pelos tradicionalistas como o justiceiro dos pobres, como o homem integrado a uma sociedade tradicional e que se rebelava por ser vítima da sociedade burguesa, tornar-se-á, no discurso e obras artísticas de intelectuais ligados à esquerda, um testemunho da capacidade de revolta das camadas populares e símbolo da injustiça da sociedade burguesa, ou uma prova da falta de consciência política dos dominados, uma rebeldia primitiva e mal-orientada, individualista e anárquica. [...] o Nordeste, como território da revolta, foi criado basicamente por uma série de discursos acadêmicos e artísticos. Discursos de intelectuais de classe média urbana. Uns interessados na transformação, outros na manutenção da ordem burguesa (Albuquerque Jr., 2006, p. 194-5).

A partir desses elementos o debate em torno do arcaico e do moderno, fundamentou-se na necessidade da morte de uma sociedade bárbara para abrir os caminhos para os novos mitos da sociedade civilizada. *Lampião* (1898-1938), *Antônio Conselheiro* (1830-1897), *Padre Cícero* (1844-1944) abrem passagem para

> Delmiro Gouveia, o pioneiro da industrialização da região, o nacionalista que enfrentou o imperialismo inglês, que trouxe a energia elétrica para o sertão seco, que domou, com a técnica, a fúria da natureza (Albuquerque Jr., 2006, p. 194-5).

Diante dessas questões, Albuquerque Jr (2006) fez algumas exposições referentes ao filme de Victor Lima Barreto, *O Cangaceiro* (1953): a narrativa usada por Barreto evidenciou um cangaço violento, selvagem, desenhando o Nordeste como espaço da valentia e da morte estúpida e gratuita. Partindo e considerando dessas contribuições e das discussões teóricas anteriores, compreendo que o filme teve uma visão do civilizado paulista, em síntese, uma visão estereotipada do cangaceiro, sem análise histórica e social do fenômeno.

Foi essa visão estereotipada que colocou o mestiço como representante da brasilidade. Victor Lima Barreto e Rachel de Queiroz (1910-2003) constituíram o sertão nordestino como sumo da brasilidade, então como falar de coisas sertanejas sem falar do brasileiro original? Foi essa perspectiva

civilizatória paulistana que deu vida a Galdino Ferreira e a Maria Clodia[18], esses personagens do filme *O Cangaceiro* foram a resposta à exigência de filmes que tratassem de temáticas nacionais.

Da mesma forma como o Nordeste foi inventando (Albuquerque Jr., 2006), o sumo da brasilidade também o foi composto por questões subjetivas e materiais, com influência na literatura, nos cordéis, no projeto político pautado na indústria da seca. Esses elementos contribuíram para se pensar a construção do imaginário desses cineastas, além do seu envolvimento político e de suas posturas ideológicas também para definir o personagem cangaceiro.

Como foi exposto por Fressato (2009) e por Gomes (2001), o cinema nacional necessitava de um personagem que tocasse na brasilidade, precisava-se de um filme que se referisse à realidade brasileira, no entanto capaz de ser divulgado e de ser tão recepcionado quanto o *western*.

A obra de Victor Lima Barreto deu início às produções cinematográficas denominadas *nordestern*. Para Albuquerque Jr (2006), os roteiros de *O Cangaceiro* e de outros filmes do gênero de cangaço têm uma estrutura similar, pois têm bandidos, violência e a ideia do justiceiro solitário. Entretanto, não podemos considerar essas obras fílmicas como homogêneas, mesmo localizadas no gênero *nordestern*, pois têm narrativas e representações distintas do sertão e dos seus personagens, o que se expressa, por exemplo, em *O Cangaceiro,* de Victor Lima Barreto e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Ideologicamente, os diretores trataram de temáticas diferentes, mas acabaram abordando o debate entre o arcaico e o moderno, mas em perspectivas diferentes. A obra de Glauber Rocha acrescentou o debate entre o sertão e o litoral. Naquele momento, falava-se de modelos de sociedade, com projetos políticos e de comportamentos que estavam em disputa.

Nesse contexto de disputa nas produções fílmicas do gênero cangaço, as cangaceiras personificaram o romance. Mas, a relação das mulheres com o romance não foi uma exclusividade das participantes do cangaço, de acordo com Kaplan (1995), essas foram historicamente excluídas dos papéis

[18] Personagens do filme *O Cangaceiro* (1953), que serão analisados.

de destaque no cinema, para elas foram delegados os espaços familiares do melodrama e do romance hollywoodiano.

Filmes de aventura com romance sobre o cangaço configuraram-se como nosso *western*, o rural estava em evidência. Para Célia Tolentino (2001), o mundo rural, no cinema nacional, era a expressão da originalidade, o sumo da nossa brasilidade. O mundo sertanejo foi palco escolhido para evidenciar as contradições da brasilidade e daquilo que nos definia. Filmes como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) utilizaram-se da cultura sertaneja, de seus mitos e de personagens para criticar o não desfecho revolucionário na década de 1960 (Tolentino, 2001, p. 237). Nesse momento de pessimismo, a imagem do sertão contava uma história, era uma forma de registrar as trajetórias e de aprender com elas, superar o passado.

As reflexões de Tolentino (2001) passam pela relação entre o cinema, a história e a forma como o passado pode ser representado na obra de arte. De acordo com Gardies (2001), o filme tem o poder de descrever um tempo histórico, contudo, isso não significa que o filme trate do passado, mas sim de uma representação do passado, pois,

> [...] para contar a história, a imagem reveste-se de estatutos diferentes: ou testemunha o passado ou recompõe-no. Nos dois casos, tem uma dupla função, contraditória, de prova e de engano (Gardies, 2001, p. 108).

Para Gerson Wasen Fraga, as representações cinematográficas, sejam com relevância histórica ou não, referem-se a fatos do passado, "geradas a partir do olhar do cineasta e de suas experiências" (Fraga, 2016, p. 36). Essas cenas do passado influenciaram na constituição de concepções de mundo e falam mais do presente ou de como o tempo presente compreende o passado. Além disso, "o cinema opera com seleções de imagens, de documentos, de depoimentos de versões, o aproximando do fazer historiográfico" (Fraga, 2016, p. 36).

A produção cinematográfica não é autônoma, pois, a depender das questões objetivas e subjetivas, assim como as concepções de mundo que ali estão, a ideia de superar o atraso, o arcaico e de buscar o moderno produziu representações sociais sobre o cangaço, o sertão e as cangaceiras. As relações

de poder evidenciam as motivações que colocaram as cangaceiras enquanto coadjuvantes, as poucas fontes documentais, poucos trabalhos acadêmicos sobre elas e em relação ao movimento do cangaço e de seus líderes, com o uso da violência física e simbólica contra elas e pelas volantes, pelo Estado e pelos cangaceiros são a expressão das relações de gênero.

Como foi já dito, apenas 14% dos filmes sobre o cangaço colocaram as mulheres em evidência, foram eles: do gênero *nordestern, Maria Bonita, rainha do cangaço* (1968); duas pornochanchadas *As cangaceiras eróticas* (1974) e *A ilha das cangaceiras Virgens* (1976); e, o mais recente, *Entre irmãs* (2017); dos seis documentários sobre o cangaço, três foram dedicados às cangaceiras: *A mulher no cangaço* (1976), A *musa do cangaço* (1982) e *Feminino cangaço* (2013).

Os sete filmes protagonizados pelas cangaceiras revelaram uma história pouco contada, ou nunca contada. Revelaram o mundo rural, de acordo com Célia Tolentino (2001), não só pelo caráter nacionalista ou de brasilidade, mas consequência dos levantes sociais no campo,

> [...] o Nordeste do país voltava outra vez a ser o lugar da "verdadeira" brasilidade, dessa vez, ainda mais ambígua do que a encontrada pelo cinema dos anos 50: de um lado, a autêntica e revolucionária das ligas camponesas, do outro, a arcaica e conservadora dos latifúndios de "traços semifeudais, mantenedor do nosso colonialismo. Mas, sob esse novo projeto de nação, o Nordeste não aparecia mais desvinculado do "país real". Ao contrário, invertendo-se radicalmente as ideias de 1950 sobre a nossa verdadeira identidade, o Nordeste é que representaria o país real, pobre, atrasado e carente de modernização. Era um "outro" a ser resgatado para compor o país novo que se desejava organizar (Tolentino, 2001, p. 142).

Nesse Nordeste seco, pobre e que representava o sumo da nossa brasilidade, 30 mulheres, entre 1930 e 1940, por vontade própria, por rapto ou por fuga, tornaram-se cangaceiras e, de acordo com Araújo (1985), a maioria dessas eram baianas. Elas viveram em uma sociedade sertaneja, pautada nos códigos de honra e na força, o que alimentou, segundo Miridan K. Falci

(2001), a ideia de que as mulheres nordestinas eram "fortes", de "boa índole" e "honradas", tendo em vista sua sobrevivência na região e na geografia.

Nesse ambiente marcado pelo isolamento e pelo abandono do Estado republicano, o lugar da mulher havia sido definido pelo código civil de 1916, mas a entrada das mulheres no cangaço não só feriu a legislação como também marcou a história do banditismo social, não de forma positiva, já que foram consideradas como um "inconveniente" por alguns intelectuais.

O inconveniente inspirou 14% dos filmes do gênero cangaço, mas, como foi dito anteriormente, as mulheres foram marginalizadas no cinema, restando-lhes o lugar do romance, de acordo com Gubernifokk (2009), tal lugar foi construído pelo cinema hollywoodiano, que cristalizou o lugar das mulheres como o do Outro, como objeto do voyeurismo masculino, nunca como sujeito da narrativa.

A história das mulheres foi por muito tempo secundarizada, o que contribuiu na constituição de sua imagem associada ao desequilíbrio entre a mulher delicada e dependente do apoio masculino, e a outra, realista e independente. Os indícios indicam que o patriarcado[19] e o machismo[20] consolidou a imagem fragilizada da mulher e do feminino, a sua relação de submissão ao masculino. Mesmo com muitos avanços essas práticas machistas e as diversas violências contra as mulheres e o tratamento dado a diferentes personagens femininas permanecem na indústria cinematográfica.

De acordo com Joanice Levy (2010), o cinema hegemônico – o hollywoodiano – atrelou a figura feminina à submissão do olhar masculino. O questionamento a esse tratamento e a forma como a produção cinematográfica tratou as mulheres foram desencadeados a partir das lutas pelos direitos das mulheres e com o Movimento Feminista. Essas movimentações contribuíram para a produção de uma teoria que romperia com a ideia de prazer visual e do erótico dentro de uma linguagem pertencente a ordem patriarcal dominante.

[19] Designa uma formação social onde os homens detêm o poder, o domínio é masculino (cf.: Hirata, 2009).

[20] Está baseado e associado a características masculinas, como virilidade e força física que colocam a mulher enquanto submissa e frágil, relação de superioridade masculina em relação às mulheres (cf.: Hirata, 2009).

Ainda de acordo com Levy (2010), o olhar do cinema era masculino e, em certa medida, ainda permanece assim. A partir das lentes de gênero, a autora (2010) apontou que o olhar hegemônico também estaria presente nas visões das mulheres que, consequentemente, masculinizaram o seu olhar. O cinema era o espaço das técnicas e da tecnologia avançada, dos engenheiros, dos químicos e dos físicos, da mão de obra especializada: a dos homens. O cinema não era lugar para o feminino.

Nascer mulher é vir ao mundo dentro de um espaço definido e confinado, à guarda do homem. Os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres veem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias (Berger, 1972, p. 56 e 57).

Partindo da assertiva de Berger (1972) e das análises de Levy (2010), compreendo que, mesmo com muita resistência, luta e avanços nas pautas feministas, a massificação do cinema legou às mulheres o lugar da imagem e aos homens os donos do olhar. Desse modo, por muito tempo grande parte da produção cinematográfica teve como base o falocentrismo[21], atribuindo à mulher a condição de vítima, daquela que busca o falo, ou seja, as desigualdades sociais e de gênero também se expressam no cinema.

Tais desigualdades estavam presentes porque "as personagens eram subjugadas por estereótipos que as aprisionavam ao lugar de mães e donas de casa, valorizadas pela juventude, beleza e habilidade de sedução que deveriam ser eternas" (Holanda e Tedesco, 2017, p. 10). As personagens que fugiam desse padrão, a exemplo das solteiras, profissionalmente independentes e intelectuais eram representadas como as feias ou como as vilãs, ou como aquelas que abriam mão de sua independência pelo amor romântico de um homem.

O questionamento a esse lugar foi colocado pelo movimento feminista, produzindo uma disputa em torno das relações de gênero nas produções cinematográficas. Sendo assim, na década de 1970, as mulheres começam a

[21] As relações de poder estão concentradas em ter um pênis; comportamento baseado na ideia da superioridade masculina, na qual falo representa o valor significativo fundamental (Gallop, 2001).

conquistar espaço nos filmes, como protagonistas, produtoras, roteiristas e diretoras.

De acordo com Veiga (2017), entre 1970 e 1980, um discurso crítico sobre a situação desprivilegiada das mulheres nos filmes e na sociedade ganhou espaço no cinema. A denúncia ecoou em diversas partes do mundo e influenciou tanto a teoria do cinema quanto a produção cinematográfica. Essa década também foi marcada no Brasil pela Ditadura Militar, a censura e a resistência feminista.

Nesse contexto apontado por Veiga (2017), o feminismo cinematográfico conquistou espaço, tal como o feminismo de um modo geral, tomando, como ponto de partida, textos "protofeministas", como *A roomof one's own*, de Virginia Woolf e o *Segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (Veiga, 2017, p. 193). Havia, no final da década de 1960, um debate teórico sobre a emancipação das mulheres e dos negros em relação a um paternalismo que procurava impor às mulheres e à população negra "seu lugar na sociedade", isso é, as relações de poder pautavam a construção das diferenças sociais e as hierarquias de gênero e racial nessa época estavam sendo questionadas e rompidas.

De fato, a teoria feminista no cinema rompeu com a ideia de que o "homem é o condutor e a mulher a passageira" (Stam, 2003, p. 197) fruta da

> [...] insistência com que pensadores e cientistas afirmaram que o único lugar digno para a mulher seria o lar e que sua tarefa mais valiosa seria aquela para a qual sua natureza a preparou – a maternidade – pode ser vista hoje, como reação a um início de desordem social que se esboçou no século XVII e tornou-se alarmante no século XVIII, quando a Revolução Francesa destruiu as fronteiras que no Antigo Regime separavam a esfera pública da vida privada (Kehl, 2016, p. 42).

Ou seja, ser mulher não é algo dado ou natural, é uma construção social, que está relacionada ao processo de sua dominação pelo masculino e da ideia do feminino enquanto fragilidade,

> [...] dito de outra forma, a inscrição dos sujeitos, homens ou mulheres, no discurso do Outro, não é rigidamente fixada. Ao longo da história, ela passa por modificações que, se não alteram

> a estrutura da linguagem, certamente alteram o uso da língua e, com isso, os lugares que a cultura confere aos sujeitos. Que as mulheres, por exemplo, ocupem o lugar da inocência ou do pecado, da castração ou da onipotência, da sexualidade desenfreada e ameaçadora que ser submetida aos freios do pudor e da castidade [...] depende em última instância, das práticas falantes. Estas se modificam sutil e lentamente em função dos deslocamentos sofridos pelos agentes sociais ao longo da história – deslocamento da classe, gênero, inserção junto ao poder etc., os quais, estes sim, escapam ao controle das vontades individuais (Kehl, 2016, p. 20).

O lugar do Outro seria fruto das práticas falantes, e os agentes que a constituem determinam os discursos que alimentam o inconsciente coletivo. O discurso do Outro tornou-se o inconsciente dos sujeitos (homens e mulheres). Sobre isso, Michel Foucault (2013, p. 7) apontou que esses discursos que fundamentam os lugares dos indivíduos são intervenções das instituições, ele "está na ordem das leis; que há muito tempo cuida de sua aparição [...] se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que lhe advém". Entretanto, o discurso por si só não determina o olhar do Outro, a estrutura patriarcal e falocêntrica contribuiu também para a constituição dos papéis sociais de homens e de mulheres, também contribuiu na constituição das instituições.

A definição dos papéis sociais organiza e harmoniza a sociedade. A expressão de poder da intervenção das instituições, para Maria Kehl (2016), está explícita na primeira inscrição que nos é dada ao nascermos, que seria a marca da sexualidade. Antes de nascermos, as identidades do ser menino e o do ser menina nos são impostas.

Essas marcações indentitárias e a definição de feminino influenciou o cinema por muito tempo, de acordo com Levy (2010), a teoria feminista reposicionou o olhar feminino (*female gaze*) diante das representações das mulheres construídas no cinema. Já para Mulvey (2003), a mulher significava e representava nas telas o desejo masculino,

> [...] o cinema constrói o modo pelo qual ela [a mulher] deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa), e o filme enquanto controle

> das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo (Mulvey, 2003, p. 452).

Se a montagem, a narrativa e a trilha sonora nos teletransportam no tempo e no espaço em uma sala de cinema, essa indústria constituiu também modelos identitários, um fabricante de egos, de acordo com a Mulvey (2003).

Mas, se o olhar masculino submete as mulheres ao lugar da vítima e da expressão do desejo do homem, esse mesmo olhar, de acordo com Fredric Jameson (2001), trouxe também uma dimensão utópica. Sem essa dimensão, a cultura hegemônica não alcançaria as mulheres. Assim, Levy (2010) aponta a necessidade de aprofundar essa discussão, ao compreender o "olhar feminino" como um ponto de vista ancorado em práticas discursivas que reposicionam o lugar da mulher e do homem na sociedade, contribuindo para entender lugar do feminino e do masculino no cinema, da mesma forma que a ressignificação dos mesmos, contribuindo também na construção da crítica ao modelo hegemônico do olhar no cinema: masculino e heteronormativo.

Mulvey (2003) e Levy (2010) partem de uma leitura psicanalítica, com o objetivo de analisar como o cinema revela, reflete e produz representações a partir do controle da imagem, da formação a partir de determinações sociais de um olhar erótico e do espetáculo, "a teoria psicanalítica é, desta forma, apropriada aqui como um instrumento político demonstrando o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema" (Mulvey, 2003, p. 437).

Para Nye (1995), a teoria psicanalítica e as contribuições da psicologia social contribuíram para as análises em relação aos desafios enfrentados pelas mulheres. Dentre elas a dupla jornada de trabalho, as relações abusivas, as diferenças salariais, o racismo, o machismo, a lesbofobia e a misoginia que, muitas das vezes, impedem o acesso dessas a uma literatura teórica ou a uma produção teórica. Por conta das relações de gênero e da constituição dos espaços públicos e privado, da mulher como o outro, tardou-se a produção de uma teoria feminista ou da compreensão de que uma teoria era necessária para defender as pautas e os desejos das mulheres.

A experiência de vida e a luta por direitos universais, inicialmente, foram os elementos para a construção de uma teoria feminista, mas essa não dava conta da pluralidade das mulheres e, muito menos, do debate racial e das mulheres trabalhadoras. Precisava-se dar conta dessa diversidade e das pautas centrais, apontando a necessidade da produção de uma teoria, ou melhor, de um debate teórico sobre os feminismos.

No processo de constituição de uma teoria feminista, ou das teorias, a leitura psicanalítica contribuía, de acordo com Mulvey (2003), para evidenciar o paradoxo do falocentrismo e da castração da mulher, foi esse sistema que consolidou a imagem da mulher enquanto vítima, que tornou a imagem feminina como uma memória ligada à maternagem e à busca pela compensação da ausência do falo. Diante disso, no cinema, a mulher apareceu como portadora de significado e não como produtora de significado. A masculinização do cinema colocou o homem no comando linguístico, exprimindo suas fantasias, e a mulher, no lugar da submissão. Esse sistema só foi rompido quando as mulheres produziram uma teoria explicativa, que identificaria a misoginia e o patriarcado no cinema.

Mas, produzir essa teoria não foi uma tarefa fácil, tendo em vista que o feminismo liberal não se aproximava das mulheres trabalhadoras, de acordo com Nye (1995), nem as feministas liberais tinham interesse em atraí-las. O socialismo dialogava mais com as mulheres trabalhadoras, pois a sua teoria propunha uma mudança entre ricos e pobres, apontava os problemas do pensamento liberal e como esse não atendia aos interesses das operárias, contudo, os socialistas tardaram a encampar as lutas das mulheres. Para alguns anarquistas, de acordo com Proudhon (1875), as mulheres eram inferiores e apenas receptáculo de esperma, agente passiva e reprodutora, pois

> Eu nunca encontrei uma mulher que fosse capaz de acompanhar um raciocínio durante quinze minutos. Elas têm qualidades que nos faltam, qualidades de um encanto particular, inexprimível, mas em termos de razão, de lógica, de capacidade de articular ideias, encadear os princípios e as consequências e de perceber as relações entre eles, a mulher, mesmo a mais superior, raramente alcança o nível de um homem de capacidade medíocre." (Proudhon, 1875, p. 26-27).

Isso certamente explica por que os cineastas de esquerda tardaram a romper com a ideia de mulher objetificada nos seus filmes. Devemos considerar que, por muito tempo, os filósofos e os teóricos olharam as mulheres como "esposas e mães", sujeitas importantes por conta de seu cuidado com a família, tardando a olharem essas como trabalhadoras e como cidadãs. O debate por direitos resumiu-se ao cuidado e à proteção das mulheres. Segundo Nye (1995), as teóricas socialistas serão um contraponto a essa visão romântica, pois

> O antídoto para a opressão das mulheres não era a legislação, mas uma organização de trabalhadores. As feministas não deveriam tentar descobrir as estruturas socioeconômicas existentes nos meios legais de defender os interesses das mulheres, mas trabalhar para destruir aquelas estruturas. A opressão das mulheres, argumentavam, só superficialmente é causada pelas leis ou falta delas, pelo contrário, encontra-se na base da própria essência do capitalismo — a exploração de uma classe por outra (Nye, 1995, p. 53).

A compreensão de que o machismo é uma estrutura do capitalismo levou muitas feministas aos espaços dos partidos e do sindicato, tendo em vista que o marxismo oferecia uma alternativa aos regimes democráticos que pareciam fracassados, constituindo uma teoria que conceitua o sexismo e as novas estratégias para um processo de mudança, de acordo Nye (1995). Os avanços teóricos dentro do feminismo contribuíram para se construir outros olhares sobre o cinema, além dos questionamentos ao lugar das mulheres em diversas obras cinematográficas.

A crítica da teoria feminista provocou mudanças na produção cinematográfica, mas não o suficiente. Para Veiga (2017), no Brasil, em um contexto marcado pelo avanço do regime ditatorial, no qual a esquerda constituía-se como campo anti-imperialista e de resistência na produção cinematográfica, o cinema, contraditoriamente, resistia reconhecer os trabalhos feministas no cinema.

Para Silva Jr. (2015), os cinemanovistas estavam centrados em temas que tocassem em nossos problemas sociais como a fome, a miséria, o racismo e a exploração do trabalhador, objetos presentes nas obras de Glauber Rocha

(1939-1981), como também em seus textos, que, de acordo com Silva Jr. (2005), tanto o cinema como sua produção escrita foram instrumentos estético-políticos. A pesquisa sobre Cinema Novo e a obra de Glauber Rocha indicou que a prioridade desse movimento foi expor e discutir os problemas sociais do Brasil, da América Latina e da África, ampliando assim os espaços de debate político e criando uma nova teoria cinematográfica que pautasse essas questões.

Contudo, as mulheres e a sua marginalização não receberam a mesma centralidade ao tratar dos problemas sociais, de acordo com Veiga (2017), por considerar o feminismo como um movimento pequeno-burguês, ou seja, o Novo/Nuevo cinema latino-americana já nascia velho e nada disposto a romper com suas tradições. Ao se negar a discutir a hierarquia e as relações de gênero desiguais para as mulheres na sociedade, fazia a opção de naturalizar tais desigualdades.

Para Mulvey (2003), essas desigualdades construíram uma divisão heteronormativa do trabalho no cinema, pois a figura masculina não suporta o peso da objetificação sexual, muito menos olhar para um outro homem se exibindo na tela. De acordo com a autora, a ausência do pênis tornou o ícone mulher um incômodo, o controle de seu corpo e da sua sexualidade acabou dando sentido à narrativa, ao prazer visual do assistir, ao controle dos corpos e a sua exibição, ou seja,

> [...] a beleza da mulher enquanto objeto e o espaço da tela se unem; ela não é mais a portadora da culpa e sim um produto perfeito, cujo corpo, estilizado e fragmentado nos *clouse-ups*, é o conteúdo do filme e o recipiente direto do olhar do espectador (Mulvey, 2003, p. 448, grifos do autor).

Mais do que corpos, estamos falando quando analisamos as mulheres como recipientes do prazer visual do espectador? De acordo com hooks (1992), são corpos brancos, pois historicamente o cinema comercial forçou espectadoras negras conscientes a não olhar e muito da crítica feminista de cinema vetou a possibilidade de um diálogo teórico que incluísse a voz das mulheres negras.

> É difícil falar quando se tem a sensação de que ninguém está escutando, quando se tem a sensação de que um jargão ou narrativa especial foi criado, e que apenas as escolhidas o podem compreender (hooks, 1992, p. 08).

Pensar as mulheres no cinema também envolve um debate racial, tendo em vista que as cangaceiras são mestiças, negras e sertanejas, mas suas representações no cinema foram embranquecidas. As contribuições de hooks (1992) são fundamentais para analisarmos também a teoria feminista do cinema em que, entre 1970 e 1990, considerando ainda o maio de 1968, que marcou esses 20 anos, o debate racial ainda estava fora das formulações teóricas. De acordo com a autora (1992), em uma conjuntura de exploração de classe, marcada pelo racismo e pelo machismo, resistir a essa leitura "universal" do feminino motivou as mulheres negras a valorizarem o seu processo de olhar, constituindo uma teoria do olhar na qual o prazer visual cinemático é o prazer da interrogação. O olhar crítico da espectadora negra surge como um local de resistência.

> A crítica contemporânea ao universalismo feminista feita por mulheres de cor e do terceiro mundo centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade. Se *mulher* e *negro* são termos para categorias homogêneas, atomizadas e separáveis, então sua intersecção mostra-nos a ausência das mulheres negras – e não sua presença (Lugones, 2014, p. 935).

As mulheres negras foram marginalizadas no cinema. Para compreender esse processo de exclusão, Lugones (2014) propõe analisar a modernidade e a América Latina a partir das lentes de gênero e a partir da constituição do racismo na contemporaneidade, já que a lógica das opressões no período colonial funciona como uma "lógica categorial dicotômica e hierárquica é central para o pensamento capitalista e colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade" (Lugones, 2014, p. 936).

Para Lugones (2014), a lógica dicotômica e hierárquica da colonização partiu da distinção entre o humano e o não humano, que foi imposta pelo colonizador. Tal distinção definiu as diferenças e as relações entre homens

e mulheres, colonizadores e as civilizações indígenas americanas e dos(as) africanos(as) escravizados(as), instituindo o humano ao homem branco europeu – o colonizador – e o não humano aos não brancos e às mulheres.

> Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês (Lugones, 2014, p. 936).

Essa hierarquia que definiu o processo civilizatório na América na era moderna colocou o humano como marca desse processo, a definição de humano alinhada a de civilizado, masculino, branco, cristão constituiu normas que desumanizavam e criminalizavam o outro, colocando-o no processo como deformação. Para Lugones (2014), a colonização, enquanto projeto, trouxe consigo a missão de civilizar e de converter selvagens ao cristianismo enquanto uma ideologia da conquista, o que, por muito tempo, justificava a punição e a marginalização dos(as) considerados(as) infiéis e incivilizados.

> A 'missão civilizatória' colonial era a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático (Lugones, 2014, p. 938).

Para a autora, o processo de colonização anulou a mulher enquanto sujeito do processo, diferente de Quijano (2005), considera o gênero e a sexualidade estruturantes para compreender o processo de colonização e a constituição de uma civilização racializada. O debate sobre colonialidade contribuí para pensar a partir de gênero em sujeitos históricos que sofrem opressão e que resistem a esse sistema, as mulheres, o povo negro, a população indígena. Diante disso, porque descolonizar o gênero?

> Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social. Como tal, a descolonização do gênero localiza quem teoriza em meio a pessoas, em uma compreensão histórica, subjetiva/intersubjetiva da relação oprimir - resistir na intersecção de sistemas complexos de opressão. Em grande medida, tem que estar de acordo com as subjetividades e intersubjetividades que parcialmente constroem e são construídas "pela situação". Deve incluir "aprender" sobre povos. Além disso, o feminismo não fornece apenas uma narrativa da opressão de mulheres. Vai além da opressão ao fornecer materiais que permitem às mulheres compreender sua situação sem sucumbir a ela (Lugones, 2014, p. 940).

A teoria feminista não trata apenas da crítica à forma como as mulheres são representadas no cinema, ou do lugar delas nos filmes. os estudos de gênero pensam os estudos de fronteiras, dos espaços de restituição dos saberes dos(as) subalternizados(as), daqueles(as) sujeitos marginalizados na colonialidade. Diante disso,

> [...] trabalhar rumo a um feminismo descolonial é, como pessoas que resistem à colonialidade do gênero na diferença colonial, aprendermos umas sobre as outras sem necessariamente termos acesso privilegiado aos mundos de sentidos dos quais surge a resistência à colonialidade. Ou seja, a tarefa da feminista descolonial inicia-se com ela vendo a diferença colonial e enfaticamente resistindo ao seu próprio hábito epistemológico de apagá-la. Ao vê-la, ela vê o mundo renovado e então exige de si mesma largar seu encantamento com "mulher", o universal, para começar a aprender sobre as outras que resistem à diferença colonial (Lugones, 2014, p. 948).

Essa perspectiva contribui no questionamento das feministas brancas sobre de que "nós" elas estão falando, se esse "nós" incluí as mulheres negras e indígenas, se esse "nós" compreende, de forma interseccional, dimensões de gênero, de raça, de sexualidade e de classe. Descolonizar o feminismo é pautar as categorias e as dimensões que a colonização distinguiu como instrumento para impor as relações de poder. Logo, analisar as cangaceiras nos

filmes passa por descolonizar o cinema, passa por considerar também um feminismo descolonial.

De acordo com hooks (2019), a colonização nos aprisionou, nos dominou de tal forma que "nos comprazemos com maneiras de pensar e ser, maneiras de ver o mundo que reforçam nossa posição de dominados" (hooks, 2019, p. 297). Isso justifica o silêncio de tanto tempo sobre a forma como os corpos negros são representados no cinema, influenciando como olhamos para nós mesmos, como a população negra se percebe, pois

> [...] pessoas negras dos Estados Unidos e pessoas negras do mundo inteiro, muitas vezes olhamos para nós mesmos por meio das imagens, por meio dos olhos que não são capazes de nos reconhecer verdadeiramente, de modo que não somos representados como nós somos, mas vistos pelas lentes do opressor, ou do rebelde radicalizado que rompeu ideologicamente com o grupo opressor, mas vislumbra o colonizado com preconceitos e estereótipos ainda não compreendidos ou deixados de lado (hooks, 2019, p. 297).

E por que não temos filmes sobre as histórias das pessoas negras? A cultura do colonizador é branca, heteronormativa e supremacista, até os mais progressistas acabam reproduzindo a visão hegemônica sobre o povo negro, já que

> O patriarca branco racista e supremacista que se destaca como agente da opressão racial não faz filmes sobre nós. No entanto, isso não significa que o cineasta branco liberal que usa imagens de pessoas negras em filmes não esteja, consciente ou inconscientemente, criando uma perspectiva cinematográfica que reforce e perpetue a dominação racial (hooks, 2019, p. 298).

A autora (2019), ao analisar filmes de diretores brancos que incluíram em suas obras histórias de pessoas negras ou não-brancas e suas experiências enquanto sujeitos oprimidos, identificou, em diversos filmes, a apropriação da condição de vida dessas pessoas como pano de fundo para tornar a obra interessante e envolvente, mas são secundarizadas, são acessórias e o foco é nos personagens que realmente importam, que são brancos(as). As mulheres

negras e pardas nos filmes foram retratadas muitas vezes de forma estereotipada. Uma imagem negativa foi construída pelo cinema hegemônico, "mulheres negras aparecem constantemente na tela e são descartadas, como adereços que são retirados depois de cumprir sua função" (hooks, 2019, p. 305).

O feminismo contribuiu para alertar às mulheres onde elas se encontravam na produção cinematográfica. O feminismo negro foi fundamental para denunciar a sexualização dos corpos negros e a forma como são tratados no cinema: adereços. Não bastava estar nos filmes, não bastava às mulheres e, em especial as mulheres negras, sentirem-se representadas no cinema, elas exigiam ser respeitadas como diretoras, como atrizes, como roteiristas e nos locais onde estivessem na indústria do cinema. Diante disso, não bastava destacar as cangaceiras, isso não significava que tinham protagonismo ou que as contradições presentes nessas mulheres estavam representadas nos filmes. Para Marcelo Vieira (2007), essas mulheres foram por muito tempo romanceadas, inclusive as motivações da entrada delas no movimento,

> Como vimos, um dos motivos mais nobres para a entrada das mulheres para o cangaço foi o amor, que formou casais até hoje conhecidos no imaginário popular, e não foram poucos. Mas as mulheres não chegavam a guerrear diretamente com a polícia em seus combates. Pelo contrário, elas sempre foram protegidas, e algumas das táticas de Lampião consistiam em afastá-las desses combates (Vieira, 2010, p. 213).

Nos filmes sobre cangaço, o feminino estaria associado à fragilidade e ao "dom de amar". A historiografia do cinema brasileira evidencia que o mundo rural e as cangaceiras ganharam destaque no cinema. De acordo com Tolentino (2011), por dois aspectos: pela força do patriarcalismo, responsável pelo conservadorismo no processo de modernização; pelo misticismo renitente das populações rurais, suas belas imagens dos santos de barro, dos devotos, dos rituais coloridos, dos benditos e dos beatos, aqui as mulheres do sertão seco seriam as guardiãs dessas relíquias, que viviam as contradições da necessidade de serem preservadas e superadas.

Sobre o lugar da mulher no cinema, considerando essa breve discussão teórica, observo que parte significativa da produção cinematográfica acabou reproduzindo as normas sociais e institucionais que definiram os papéis de homens e de mulheres, produzindo representações sociais do feminino, logo, também das cangaceiras. Mas, as cangaceiras não são sujeitas isoladas, fazem parte da história do sertão, do povo sertanejo e do mundo rural e são parte do imaginário sobre Nordeste.

AS MARIAS CLÓDIA E BONITA NO *NORDESTERN*

Os longas-metragens *O Cangaceiro,* de Victor Lima Barreto (1906-1982), e *Lampião, o rei do cangaço,* de Carlos Coimbra (1927-2007), consolidaram a produção de filmes sobre o cangaço ou, como preferem alguns autores, sobre o *nordestern*. A proposta deste capítulo é evidenciar como essas obras contribuíram para a constituição de uma percepção sobre o sertão e sobre o cangaceiro em tempos de desenvolvimentismo. Focarei centralmente nas personagens cangaceiras, tendo em vista a construção das representações sociais dessas mulheres no cinema nacional.

De acordo Matheus Andrade (2007), a temática do cangaço no cinema nacional estaria relacionada à busca de uma brasilidade na sétima arte. Apesar das críticas a esses filmes com personagens cangaceiros na década de 1930 e de 1940 – vistos como elegia ao atraso e à selvageria, o público recebeu bem as aventuras desses sujeitos no cinema.

Segundo Andrade (2007), na década de 1930, os filmes que trataram do bando de Lampião trouxeram um cangaceiro cruel, reproduzindo o discurso que justificava a perseguição do Estado Novo aos bandidos do sertão. Em 1936, as imagens captadas pela câmera de Benjamim Abrahão, apesar de censuradas, despertaram interesse sobre a vida e sobre os hábitos dos cangaceiros. Toda essa fantasia e a construção de narrativas quase mitológicas em torno da vida e da morte dos cangaceiros inspiraram, nas décadas de 1950 e de 1960, uma vasta produção cinematográfica sobre o tema. Me dedicarei a analisar as personagens interpretadas por Vanja Orico (1931-2015), para pensarmos a construção de uma cultura visual das cangaceiras no cinema.

O capítulo está dividido em três partes nas duas primeiras, apresento respectivamente a análise dos filmes *O Cangaceiro* e *Lampião, o rei do cangaço*; e, na terceira parte, discuto o papel do cinema como produtor

de representações sociais para pensar as personagens Maria Clódia e Maria Bonita.

O CANGACEIRO (1953)

Entrar para o cangaço significou um ato de rebeldia para aquelas que escolheram e para aquelas que permaneceram. As cangaceiras não foram consideradas cidadãs ou sujeitas, foram desumanizadas, pois a mulher que não é mãe e que rompe com o modelo burguês de família não existia como cidadã. E as mulheres no cinema? E as cangaceiras? E esse não lugar nos filmes *nordestern*?

Sobre as mulheres nos filmes de cangaço, a minha análise foca na personagem Maria Clódia, interpretada por Vanja Orico (1931-2015), no filme *O Cangaceiro* (1953). A escolha partiu de duas motivações: a primeira pelo fato de ter essa atriz que se destacou em diversos filmes desse gênero; a segunda pelos prêmios que o filme conquistou, pelo sucesso de bilheteria e pela consolidação da temática no cinema.

O Cangaceiro conta a história do bando liderado pelo temido Capitão Galdino Ferreira (Milton Ribeiro) e por sua companheira Maria Clódia (Vanja Orico). O debate entre o arcaico e o moderno permeia toda a história, e a narrativa fílmica destaca três personagens, duas mulheres, a cangaceira e a professora Olívia (Marisa Prado), e o cangaceiro Teodoro (Alberto Ruschel), formando um triângulo amoroso.

O filme de Victor Lima Barreto foi produzido em uma conjuntura na qual o debate sobre a industrialização do país e a necessidade da sua modernização encontravam eco na produção cinematográfica. Em 1949, o surgimento da *Vera Cruz* repercute em aspectos da história cultural do Brasil: a influência italiana; o papel de São Paulo na modernização da cultura; o surgimento e as dificuldades das indústrias culturais no país; e as origens da produção audiovisual brasileira. A industrialização do cinema nacional seria uma alternativa ao "atraso" e à pouca visibilidade da produção cinematográfica vivida entre os anos de 1920 e 1930.

> Para enfrentar essa dura realidade, os críticos sugeriam que era necessário desencadear o processo de industrialização do filme brasileiro, deixando no passado os filmes produzidos artesanalmente, a improvisação e a cavação. Os equipamentos sofisticados e os estúdios transformaram-se nos principais mitos do pensamento cinematográfico nacional nesse período. A crença dominante indicava que a existência de ambos resolveria todos os problemas do cinema brasileiro, pois na concepção então dominante, o bom cinema era o que exigia estúdios bem equipados e organizados (Leite, 2005, p. 63).

Diante disso, observou-se que o projeto de industrialização do cinema e de desenvolvimento para o Brasil partia dos espaços urbanizados, a percepção da modernidade estava geralmente ligada mais ao urbano do que ao campo. No entanto, o que interessava era a inserção da indústria cinematográfica brasileira nos padrões internacionais.

Vale salientar que as produções da *Vera Cruz* representavam um grupo conservador paulista e uma política desenvolvimentista para o Brasil, tendo em vista que

> A emergência da Vera Cruz não apenas coincidiu como esteve diretamente relacionada a um período de intensa atividade cultural na cidade de São Paulo. Tal fato foi estimulado por parte da burguesia paulistana, empenhada em superar o estigma de província que, apesar do desenvolvimento econômico, teimava em persistir. Para tornar viável essa superação, passou-se a investir na produção cultural (Leite, 2005, p. 76).

Considerando a cultura como um elemento da política, ou a política como um momento da cultura (Feijó, 1983), investir na *Vera Cruz* e na produção cultural significava a superação do "atraso", a industrialização do cinema era um exemplo disso. Entretanto, esse modelo de cinema em meio ao desdém que, na época, os intelectuais cariocas e paulistas com frequência nutriam uns contra os outros foi base para diversas críticas de ambas as partes. Segundo Pécault (1990), a elite intelectual paulista não sentia

entusiasmo em associar-se à criação ideológica dos isebianos[22] ou ainda em lançar-se na aventura da "marcha para o povo". Isso lhe valeu a acusação feita pelos cariocas de comprazer-se em um isolamento esplêndido.

Foi nessa conjuntura que, no ano de 1953, *O Cangaceiro* estreou em 24 salas na capital paulista e não tardou a entrar no circuito nacional, ficando em cartaz por seis meses. O filme bateu o recorde absoluto de rendimento de quaisquer películas, nacionais ou estrangeiras, como foi registrado por Glauber Rocha (2003). Assinalado anteriormente, a fita ganhou dois prêmios no Festival de Cannes, o de melhor filme de aventura e o de melhor música com *Mulher rendeira*.

O filme marcou o início de um novo estilo cinematográfico, o *nordestern* e a consolidação do gênero de filmes de aventura sobre o cangaço, como registrou Dalila Santos (2012, p. 31), constituindo o Nordeste no "cenário para clássicos do cinema nacional, filmes que entraram para história e que representaram de diferentes maneiras o sertão e o povo sertanejo".

Glauber Rocha (2003) destacou que o diretor, Victor Lima Barreto, entendia aquele momento como a consolidação dos filmes originais, capazes de comunicar uma determinada concepção de brasilidade. Era o momento para produzir filmes caipiras-sertanejo e Barreto acreditava que poderia fazer esses filmes com temáticas regionais e que tratassem de um Brasil original. O cineasta, possivelmente, estaria respondendo aos anseios dos intelectuais nacionalistas. De acordo com Dalila Santos (2012), essa originalidade estava relacionada ao sertão nordestino, caracterizado por um lugar seco e marcado pela pobreza.

Se a originalidade estava associada à seca e à miséria, a busca por um cinema tecnicamente maduro e industrializado para tratar de um Brasil original não durou, a companhia que produziu o filme mais importante de sua carreira finalizou as atividades da empresa em junho de 1954. A *Vera Cruz,* antes de fechar suas portas, produziu o seu último filme *São Paulo em festa*,

[22] Intelectuais que atuavam no ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros. Foi criado pelo Decreto nº 37.608, de 14 de julho de 1955, como órgão do Ministério da Educação e Cultura. O grupo de intelectuais que o criou tinha como objetivos o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais, cujos dados e categorias seriam aplicados à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira e deveriam permitir o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional.

documentário de longa-metragem sobre os festejos do IV Centenário de São Paulo, dirigido por Victor Lima Barreto, e seria o único longa-metragem do diretor entre 1954-1960.

O filme de Barreto, financiado pela *Vera Cruz*, inspirou outras obras com diversas versões da história do cangaço, baseado no mito construído em torno de Lampião e de seu bando. Para Santos (2012), os filmes que colocaram o cangaço como nosso faroeste hollywoodiano apresentaram dois sertões.

> Em determinados momentos, o sertão paraíso vai aparecer através da virtude e pureza do povo sertanejo. Elementos que podem induzir ao pensamento do sertão como um espaço atrasado, por via de uma abordagem que coloca estas características como algo que imune de influências externas – por sua distância – e preservado no tempo e no espaço (Santos, 2012, p. 32).

O sertão da pureza e o sertão do atraso tiveram como base a literatura de Cordel e a literatura regionalista. De acordo com Élise Jasmim (2006), essas bases colocaram no cinema, de forma ambígua, o cangaço e seus líderes, Lampião e Corisco, pois esses podem ser interpretados como heróis e/ou bandidos. A mitificação do cangaço e a mística que cerca o bando foram frutos da forma como os cangaceiros usaram a sua imagem, pois Lampião, com os registros fotográficos e fílmicos, mostrou a coesão do grupo e lançou ao mundo, principalmente aos seus perseguidores, imagens de dignidade e uma postura de desafio.

Figura 5 – Cena do filme *Lampião, o rei do cangaço*

Fonte: Benjamim Abrahão (1936/37)

Tínhamos, então, uma 'clandestinidade exibida' dos cangaceiros, o que para Jasmim (2006) se configurou numa gênese da manipulação da imagem por parte dos grupos considerados criminosos. Considerando o número excessivo de matérias de e fotografias do bando de Lampião, a constituição do mito do cangaceiro aponta para o uso da imagem como demarcação simbólica e de defesa do cangaceirismo enquanto estilo de vida. O trabalho da autora indicou que, da mesma forma que eles usavam esse meio de comunicação para desafiar seus adversários, as fotos das cabeças cortadas dos cangaceiros, na ótica dessa iconografia, representavam uma resposta violenta às provocações de Lampião.

Figura 6 – Cabeças cortadas, armas e objetos pessoais de Lampião e seus companheiros após o combate de Angico

Fonte: Autor desconhecido (1938)

A guerra entre cangaceiros e volantes, de acordo com Jasmim (2006), contribuiu na construção do mito de um homem que usava a violência para intimidar aqueles que oprimiam o povo sertanejo, logo estava justificado o seu assassinato e de seu bando. Se a disputa entre cangaceiros e volantes construíram uma imagem mítica dos bandos, para Dalila Santos (2012) contribuíram também para estereotipação do cangaceiro, do(a) sertanejo(a) e do sertão.

> Os estereótipos caracterizam os indivíduos que compõem uma determinada identidade, a partir de uma singularidade preconceituosa. A estereotipização é feita por um discurso dominante, atribuindo características físicas, psicológicas, sociais e culturais dentro de um grupo identitário. Em sua maioria, não refletem as peculiaridades dos indivíduos que fazem parte do grupo representado, "rotulado" (Santos, 2012, p. 34).

Ou seja, de acordo com Santos (2012), a produção cinematográfica trazia, na ideia do bem e do mal e onde o cangaceiro se localizava, evidências da necessidade do desenvolvimento,

> *O Cangaceiro* servia à ideologia feudal: *Galdino Ferreira* era cangaceiro porque era ruim; *Teodoro* era cangaceiro porque matara um homem, os padres levaram-no, mas ele voltou porque amava a terra e queria morrer naquela terra (Tolentino, 2001, p. 66, grifos do autor).

A relativização da violência e o apego a terra evidenciava que o

> Núcleo de nossa raça em estado original, o sertanejo seria o sumo da brasilidade, mas também parte menos evoluída dessa mesma raça mestiça, conformada pela miscigenação, de índio, português e negro, à qual sobraria força física e faltaria força moral e psíquica (Tolentino, 2001, p. 66).

A afirmação de Tolentino (2001) tem como base a ideia de evolução positivista, defendida por Euclides da Cunha (1866-1909), e que contribuiu na construção do imaginário em torno do que seria o sertão e o sertanejo. De acordo com Moreira (2007), os pressupostos racialistas de Euclides da Cunha advinham muito mais do evolucionismo de Spencer[23] do que do Positivismo comtiano. A visão preconceituosa e racializada do literato que escreveu sobre a Guerra de Canudos e descreveu o que seria o sertanejo trouxe elementos que constituíram uma representação dos personagens nordestinos, já que ele não considerou o sertão verde, o rio São Francisco e os elementos da cultura popular sertaneja que compõem a história da região. Os intelectuais do final do século XIX e a busca pelo projeto civilizatório constituíram a ideia de que

[23] Herbert Spencer (1820-1903) foi o principal representante do evolucionismo nas ciências humanas.

o sertão deveria ser dominado pela modernidade e ser superado, ficar no passado. Para Santos (2012), tais representações rotularam esses sujeitos e naturalizaram o Nordeste como espaço violento e incivilizado, o cangaceiro como selvagem, o beato como o fanático louco e as mulheres sertanejas nem existem.

A necessidade de superar o sertão está presente no filme *O Cangaceiro* (1953), podemos observar a presença dessa visão estereotipada ao analisarmos o diálogo entre *Galdino* e o funcionário do governo – que não é um governo do estado nordestino, pois a ação de modernização do sertão vem do Governo Federal, e os funcionários são do Rio de Janeiro:

> Galdino: - Boa tarde, seu moço. Quié que tão fazendo por estas bandas?
> Funcionário: - Somos funcionários civis do Rio...
> Galdino: - Tá querendo dizê que não é macaco, pois não? Isso vejo logo.
> Funcionário: - Somos funcionários civis do Rio de Janeiro. E fomos enviados para fazê um levantamento dum traçado.
> Galdino: - E que instrumento é aquele?
> Funcionário: - É um teodolito.
> Galdino: - Não perguntei de quem é. Perguntei pra que serve. É máquina de tirar retrato?
> Funcionário: - É pra medir terreno.
> Galdino: - Medir pra quê?
> Funcionário: - Abrir estrada de rodagem.
> Galdino: - Então sua viagem acaba aqui. Volte e diga pro seu governo que ele fica mandando lá nas suas governanças e não se meta no sertão, onde mando eu. Enquanto Galdino Ferreira for governador da caatinga, aqui não passa rodagem nenhuma. Vamos, dê no pé e suma daqui. E deixe esse tal de Teodorico.
>
> (Trecho de *O Cangaceiro*, 1953).

No diálogo temos alguns elementos que caracterizaram os cangaceiros: o uso da imagem como instrumento de disputa política "É máquina de tirar retrato?", Lampião como Governador do sertão "Enquanto Galdino Ferreira for governador da caatinga, aqui não passa rodagem nenhuma", o uso da violência impondo o fim da viagem aos "funcionários civis do Rio de

Janeiro". O bando de cangaceiros era temido pelos funcionários do governo, mas também eram desprovidos de inteligência e de civilidade, o diálogo e a cena demonstram porque o letreiro inicial indicava que aquela história se tratava de um passado distante, pois a modernização daquele espaço superaria o atraso e a incivilidade do povo sertanejo.

Figura 7 – Bando encontra policial

Fonte: *O Cangaceiro* (1953).

O diálogo entre os funcionários do governo federal e o bando de *Galdino Ferreira* também evidenciava esse aspecto. Na cena representada acima, temos o encontro entre os cangaceiros com o policial que protegia os funcionários, percebe-se o pavor do "macaco" ao se encontrar com os temidos cangaceiros, vejam a cena da figura 8, a seguir:

Figura 8 – O pavor do policial

Fonte: *O Cangaceiro* (1953).

O medo, essa é a representação da imagem. Depois de sangrar o "macaco", o bando deixou o policial viver para servir de exemplo e para contar a história. Essa sequência no filme é a expressão da disputa entre o arcaico e o moderno e a necessidade de modernizar e de civilizar o sertão, pois apresenta a disposição do litoral de civilizar esse lugar considerado por eles (elas) como inóspito. O mestiço e o cangaceiro representavam o atraso, pois o governador do sertão é ignorante, já que não sabe diferenciar um teodolito de uma máquina fotográfica e não se poderia manter um Estado paralelo no sertão, só poderia existir um governador e um Estado.

Diante disso, a película produzida por Barreto era um *western,* recriando, de acordo com Rocha (2003), os épicos filmes mexicanos e uma paisagem falsa sem elementos próprios do sertão, a exemplo do mandacaru e do xique-xique. Ou seja, o Nordeste, no filme, era paulista.

O filme trouxe o diálogo entre o arcaico e o moderno, já que o bando de Galdino estava impedindo que qualquer estrada rasgasse o sertão. Se a historiografia apontou que as ações dos bandos contra o Estado eram uma forma de autoproteção em relação aos volantes, em *O Cangaceiro*, a estrada de rodagem estaria associada à modernidade, ou seja, ao debate entre o arcaico

e o moderno, e a modernização representava uma ameaça aos cangaceiros. Dentre as ações do bando comandado pelo Capitão Galdino, estava o roubo dos materiais dos trabalhadores pagos pelo Governo. Nas cenas seguintes, invadem um vilarejo, saqueando e perseguindo as mulheres. Antes de partirem, raptam a professora Olívia. A moça despertou uma súbita paixão no também cangaceiro Teodoro, iniciando assim um triângulo amoroso já que Maria Clódia, mulher de Galdino, também amava o sensível *Teodoro*, de quem estava grávida.

Para Bernardet e Ramalho (2005), o filme trouxe cenas que definem bem a história: primeiro mostra a ação do bando de Galdino diante de um grupo de funcionários do Rio de Janeiro, que estavam medindo a terra. Nessa percebemos dois pontos: a) o cangaceiro é ameaçador e b) sua oposição aos trabalhos dos funcionários denota a força do "governador do sertão". Elementos que transformaram as figuras de Lampião e de Corisco em mitos. Aqui compreendo o mito como uma narrativa com caráter simbólico (Ginzburg, 2001) e nessa perspectiva o cinema pode apontar como esse fenômeno social foi interpretado pelos homens pertencentes ao mundo urbano e como o uso da imagem foi fator estratégico para os cangaceiros e para o Estado.

Diante disso, para reforçar a figura violenta do cangaceiro, o ataque à cidade demonstrou sua força e sua selvageria, enquanto o sequestro da professora caracterizou a sua ambição, já que esse pediu resgate. Um outro elemento presente no filme, segundo Bernardet e Ramalho (2005), é o conceito de bandido social, evidenciado quando Galdino obriga um cabra seu a indenizar uma senhora que havia sido roubada, além de libertar pássaros e destruir gaiolas, demonstrando sua piedade e seu senso de justiça.

Sanguinários, bandidos e arcaicos. Em meio a tantos adjetivos e a narrativa da necessidade de desenvolver o sertão, qual o lugar da cangaceira no filme? Como já foi dito, de acordo com Kaplan (1995), as mulheres foram marginalizadas no cinema, restando-lhes o lugar do romance. A partir de uma teoria feminista do cinema, Gubernifokk (2009) identifica que o modelo hollywoodiano, ao menos na maioria de suas produções, cristalizou o lugar das mulheres como o do Outro, como objeto do voyeurismo masculino, nunca como sujeito da narrativa. Esses elementos estão presentes no filme de Barreto.

Figura 9 – O bando reunido

Fonte: *O Cangaceiro* (1953).

Observando atentamente a cena da figura 9, acima, verificamos onde está a personagem de Maria Clódia: no canto. O enquadramento da imagem não destaca a personagem, deixando explícito seu lugar enquanto coadjuvante. Esse enquadramento é o lugar da personagem feminina e se repete no decorrer do filme, vide outras cenas, nas figuras de 10 a 12, a seguir:

Figura 10 – Maria Clódia no canto (primeira parte)

Fonte: *O Cangaceiro* (1953).

Figura 11 - Maria Clódia no canto (segunda parte)

Fonte: *O Cangaceiro* (1953).

As cenas, que podem ser localizadas entre 13:20' e 30:10' do filme, evidenciam que a presença feminina se justificava pela presença dos personagens masculinos: Galdino e Teodoro, ou seja,

[...] a representação da mulher no cinema é estabelecida a partir de uma aproximação a outros campos culturais e à maneira como concebem a influência do masculino como referencial para o discurso fílmico (Kamita, 2017, p. 1393).

As mulheres foram cristalizadas no romance, logo, no filme o lugar de Maria Clódia era ao lado dos personagens masculinos centrais. Não havia espaço de destaque e muito menos dessa como sujeita da narrativa.

Analisando o filme e destacando as imagens, verifico que o enquadramento e a encenação colocaram a personagem feminina como sujeito de apoio, deixando nítida a lógica patriarcal. Outro elemento interessante: mais de 30 mulheres entraram no cangaço, mas, no filme de Barreto, todas estavam representadas em Maria Clódia, uma percepção universal e homogênea das mulheres que atuaram nos bandos. De acordo com Guberniffok (2009),

a influência da cultura patriarcal constitui uma representação social do masculino no qual o homem é o produtor de significado, silenciando a mulher e tirando dela o caráter de produtora de significado. Tal lógica patriarcal tem como base a

> [...] diferença sexual que se expressa culturalmente também no cinema em diferentes âmbitos, tanto na produção como na recepção e, no simbolismo permeia ambos, as relações de gênero são expostas de maneira mais ou menos evidenciada (Kamita, 2017, p. 1394).

Considerando as contribuições de Kamita (2017), observo, na análise fílmica, que as personagens femininas na obra de Barreto eram parte da narrativa e não o centro, a presença de ambas estava associada aos personagens masculinos, inclusive a rivalidade entre elas – quem merecia ficar com o sensível Teodoro? O coração do cangaceiro arrependido estava sendo disputado por uma cangaceira e por uma professora. As duas personagens expressavam o debate entre o arcaico e o moderno, o que deveria ser superado e o que deveria ser cultivado. Enquanto Maria Clódia era a cangaceira, selvagem e adultera, a professora Olívia representava a civilização, o modelo ideal de mulher. Para Tolentino (2001), as duas personagens representavam dois opostos: educação x ignorância.

Figura 12 – Olívia

Fonte: *O Cangaceiro* (1953).

O sequestro de Olívia e a exigência do resgate possibilitaram a organização de uma volante composta por patriotas para salvá-la, indicando a opção do cineasta sobre a mulher que precisa ser preservada. A participação da professora tem um significado, pois, em tempo, conquista o coração de Teodoro, que em seguida foge com a mocinha, mas não consegue abandonar o sertão.

Figura 13 - Teodoro e Olívia

Fonte: *O Cangaceiro* (1953).

Os enquadramentos das cenas com a presença de Olivia destacam a personagem, e as cenas seguintes da fuga do casal inesperado, a professora e o cangaceiro, apresentam ao espectador as contradições de Teodoro, um nordestino pertencente ao sertão, mas não ao cangaço em que o amor traz a redenção ao mocinho. O confronto entre Teodoro e Galdino evidencia os estereótipos do casal: Teodoro figura como o bandido arrependido que sacrifica sua liberdade por Olívia; ela representa o ideal feminino, pura, frágil e quase passiva, confiante na proteção do seu herói, uma típica mocinha.

Para Fabiana Rodrigues (2009), esse ideal feminino foi construído, ou seja, a imagem das mulheres se constituiu na história a partir do desequilíbrio entre serem geralmente divulgadas como delicadas e dependentes do apoio masculino e serem consideradas sob um ponto de vista realista e

mais condizente com sua importância. Para a autora (2009), o patriarcado e o machismo consolidaram a imagem fragilizada da mulher e do feminino, e a sua relação de submissão ao masculino marcou a presença das mulheres no cinema. O olhar hegemônico, masculinizado, branco e heteronormativo, ao constituir essa imagem do feminino, desconsiderou a luta das mulheres negras e indígenas, das operárias, das sertanejas. A imagem da mulher branca e burguesa foi, por muito tempo, o ponto de partida na construção imagética de mulher e de feminino.

Essa perspectiva sofrerá mudanças a partir das lutas pelos direitos das mulheres e com o Movimento Feminista, pois elas começam a produzir uma teoria que romperia com a ideia de prazer visual e do erótico dentro de uma linguagem pertencente a ordem patriarcal dominante.

Diante disso, Maria Clódia e Olívia ocupavam o lugar de não portadoras de significados, ambas as personagens não se encontravam no papel social associado ao cuidado da família, dos filhos, mas sim a um debate sobre o arcaico e o moderno. O filme não rompeu com a hegemonia masculina que marcou por muito tempo a mentalidade das mulheres brasileiras (Gubernifokk, 2009, p. 67). Enquanto a cangaceira representava aquilo que deveríamos superar, a professora e sua narrativa civilizatória simbolizavam a mulher ideal, a casta, a submissa, o modelo ideal da representação social do feminino.

Para Rodrigues (2009,) a teoria feminista do cinema identificou a imagem feminina como objeto passivo para o olhar do sujeito masculino, ou seja, temos aqui a reprodução de uma ordem patriarcal. O cinema, por muito tempo, dividiu-se nesses dois polos: do olhar ativo (masculino) sobre o objeto passivo (feminino), projetando assim a fantasia masculina na figura feminina. De acordo com a autora, em síntese, o cinema tem funcionado de duas maneiras: (a) como objeto erótico no filme; e (b) como objeto de contemplação fora dele (para o espectador).

De acordo com Santos (2012), a passividade feminina no cinema estava ligada às relações de poder e de dominação relacionada ao gênero

> Verificamos a imposição de uma sociedade machista, dividida em classes, que inferioriza as mulheres, utilizando-se do

> discurso dominante como instrumento de disseminação de conceitos e controle. Ao mesmo tempo em que determina que os homens são os sujeitos destinados a atuarem como protagonistas da submissão feminina. O rompimento desta conduta inferioriza a imagem destes homens diante da sociedade. Serão alvos de preconceito, muitas vezes sendo ligados às mulheres ou homossexuais, o que para muitos significa inferioridade (Santos, 2012, p. 48).

Segundo Dalila Santos (2012), o machismo e o patriarcado são elementos estruturantes de nossa sociedade. Nessa estrutura havia apenas estes lugares para as mulheres no cinema, tratadas de forma sensual como companheiras e submissas. De acordo com Rodrigues (2009), a construção do feminino acabou definindo os personagens masculinos como o ego ideal do espectador, a expressão da virilidade. Enquanto as mulheres funcionam como as reguladoras das tensões, a exibição da sua imagem oscila entre a que se destaca e a que se isola, a glamorosa e sensual/sexual, e aquela que se apaixona pelo mocinho e se torna propriedade do mesmo.

Para Santos (2012), constituiu-se uma lógica na construção dos filmes com temática do cangaço, com destaque aos líderes do movimento, Lampião e Corisco, e as suas aventuras e não havia espaço para evidenciar o cotidiano e os espaços de sociabilidade.

> Outros elementos, como as relações de gênero nestes grupos e a vida nos acampamentos, dificilmente são encontrados nas películas. As características ditas como mais marcantes são repetidamente convocadas, dando pouca margem de criação dos filmes. Deste modo, são fixados como representações do movimento do cangaceirista no imaginário coletivo (Santos, 2012, p. 59).

Não havia espaço para falar do papel das cangaceiras, essas e o cotidiano dos bandos não faziam parte da mística do cangaceiro cinematográfico. Nessa linha, o filme de Victor Lima Barreto trazia o sertão seco como um elemento original do país. Para Matheus Andrade (2007), os cineastas projetaram um "bandido de honra", que não tinha interesse em fixar-se em lugar algum, mas que buscava aventura constantemente, lutando e vivendo

emoções. "Ao representar a realidade social, política e econômica do movimento do cangaço, o cinema brasileiro soube criar um gênero de filme de aventura" (Rocha, 2003, p. 91). Já, para Jean-Claude Bernardet (1982), o autor da obra foi aquém do que se esperava sobre o assunto, sendo

> Útil porque ele dá uma descrição do Nordeste tal como ela aparece no cinema (que eu saiba não fora feito até agora), e porque, em relação a cada um dos filmes abordados, um nordestino culto assume uma atitude favorável ou desfavorável. Mas acho seu trabalho insuficiente pelo seguinte motivo: o seu método de análise descreve e adjetiva (Bernardet, 1982, p 52).

Para Bernardet (1982), a principal obra sobre os filmes com temáticas sertanejas e nordestinas foi um misto de adjetivação e que não conseguiu evidenciar o rural como algo nacional. Já para Glauber Rocha (2003), o nacionalismo de Barreto e a forma que ele fazia cinema poderiam ser comparados com as propagandas do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), pois

> Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário, ilustrado pelas místicas figuras de chapéus de couro, estrelas de prata e crueldade cômicas. O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-anárquico surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado. Uma estória do tempo que havia cangaceiros, uma fábula romântica de exaltação a terra (Rocha, 2003, p. 92).

As minhas análises são fruto da leitura desses filmes a partir das lentes de gênero, as mesmas que contribuíram na constituição de uma teoria feminista do cinema. Tal teoria evidenciou o paradoxo do falocentrismo e da castração da mulher, sistema que consolidou a imagem da mulher enquanto vítima, tornou o feminino como uma memória ligada à maternagem e à busca pela compensação da ausência do falo. Nesse sentido, no cinema, a mulher aparece como portadora de significado e não como produtora de significado. A masculinização do cinema colocou o homem no comando linguístico, exprimindo suas fantasias, e a mulher no lugar da submissão.

Esse sistema só foi rompido quando as mulheres produziram uma teoria explicativa que identificaria a misoginia e o patriarcado no cinema.

De acordo com Carla Paiva (2013), o cenário nacional cinematográfico necessitava responder às demandas de formação da identidade nacional. Diante disso, a ficção teve papel preponderante na construção do imaginário coletivo sobre o Nordeste do país, projetando uma tendência presente na literatura de "Euclides da Cunha, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, João Guimarães Rosa, João Ubaldo Ribeiro, Jorge Amado e tantos outros que definiram o Nordeste e sua gente" (Paiva, 2013, p. 265).

Esse aspecto de diálogo com a literatura está diretamente ligado ao filme *O Cangaceiro* se observarmos seu corpo técnico.

> Além de diretor, foi Lima Barreto quem fez o argumento e roteiro, sendo os diálogos complementados por Rachel de Queiroz e tendo Galileu Garcia como assistente de direção; a fotografia ficou a cargo de Chick Fowle e Ronald Taylor; a edição foi de Oswald Hafenrichter; Erik Rasmusser e Ernst Hack foram os engenheiros de som; a cenografia foi feita por Caribé e a música por Gabriel Migliori. No elenco estavam Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro e Vanja Orico, que contou ainda com as participações de Adoniram Barbosa e Zé do Norte (Vieira, 2007, p. 76).

A escritora Rachel de Queiroz foi co-roteirista no filme de Barreto, uma literata pertencente ao movimento regionalista que atuou no filme de sucesso da *Vera Cruz*. A autora do livro *O Quinze*, publicado em 1930, renovou a ficção regionalista, evidenciando cenas e episódios característicos da região, como a procissão de pedir chuva e a condição do retirante. A parceria de Queiroz e de Barreto indica a influência da literatura nos filmes com temáticas relacionadas ao rural.

Referente a presença das mulheres no sertão, um espaço seco, duro para Paiva (2013) explica que outros elementos contribuíram para a constituição da ideia de mulher-macho, pois

> [...] em um lugar como o sertão nordestino, onde os homens eram escassos e existiam muitas mães solteiras e viúvas, as

> mulheres precisavam ir para o roçado plantar o que comer e pegar em armas para defender a família. Na ausência do marido, elas tinham que conduzir e alimentar os filhos e essa imagem acabou sendo consagrada (Paiva, 2013, p. 266).

A definição das mulheres nordestinas em mulher-macho foram formas de justificar a presença dessas nos espaços masculinizados, como chefes de família, como trabalhadoras e fortes. Só uma mulher-macho entraria no cangaço, pois uma mulher "normal" se dedicaria a família, as letras e ao cuidado, tal como a professora é representada no filme de Victor Lima Barreto.

As cangaceiras representavam uma "anormalidade", de acordo com Foucault (2010), estariam associadas a um comportamento criminoso que não se enquadra no padrão de comportamento sociocultural determinado pelas instituições - é dotado de "perversão", logo, precisa ser punido, neutralizado. A entrada das mulheres no movimento as criminalizou, pois romperam com o papel social aos quais estavam predestinadas: "mães de família" e "donas de casa".

Tal anormalidade as condenou à morte e à marginalidade, pois subverteram a divisão sexual do trabalho e a ordem da família. Com todas as contradições e marcadores que caracterizam as mulheres sertanejas, nos depoimentos das sobreviventes do movimento, a maioria afirmou que a participação no cangaço as empoderou, pois pegaram em armas, lideraram ao lado dos companheiros, constituíram outro modelo de família, escolheram seus amantes, romperam com o modelo de feminino instituído pela sociedade patriarcal, defendido pelo Estado republicano. No filme de Barreto, esses aspectos da mulher cangaceira não estavam caracterizados na personagem de Maria Clódia.

LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO (1962)

Quase uma década depois do sucesso de *O Cangaceiro*, uma outra grande produção cinematográfica ganharia espaço e atenção da crítica no país, o filme *Lampião, o rei do cangaço,* de Carlos Coimbra. O cineasta

iniciou sua vida artística muito cedo, aos 20 anos foi para o Rio de Janeiro com o objetivo de trabalhar no rádio.

> Na década de 1940 a cidade do Rio de Janeiro passava pela Era de Ouro do Rádio, e Coimbra teve a oportunidade de fazer contato com nomes conhecidos da Atlântida. Durante a década de 1950, além de trabalhar no rádio, Coimbra iniciou sua carreira no cinema como figurante e assistente de direção. Posteriormente, passou a roteirista, montador e diretor, fez de tudo um pouco (Vieira, 2007, p. 93).

Coimbra foi de uma geração, como Barreto, que construiu e fez cinema no Brasil. Para produzir o filme, o cineasta fez um trabalho de pesquisa significativo e diferente de *O Cangaceiro,* gravou parte da história no sertão nordestino. Apresentou aspectos de documentário ao utilizar fragmentos e imagens de notícias jornalísticas e partes da biografia de Lampião. De acordo com Vieira (2007), após experiência do seu primeiro filme *A morte comanda o cangaço* (1960), Coimbra havia se proposto a fazer uma história verdadeira e realista sobre o cangaço.

> O filme *Lampião* (1962), assim como *A morte comanda o cangaço* (1960), também com a direção de Carlos Coimbra, seguiram o rastro do êxito retumbante de *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, vencedor da Palma de Ouro em Cannes. O esquema narrativo dos filmes de Coimbra se estruturava no 'western' americano, num abrasileiramento que propiciou um novo gênero, o chamado *nordestwestern* ou *nordestern*, composto por filmes ambientados na região nordestina, espaço, onde se verificou a ocorrência do fenômeno cangaço. O novo gênero fez o encantamento da plateia através de uma temática brasileira, da indumentária original e do forte esquema musical, apesar do esquema simplório no estabelecimento do desenvolvimento do conflito (Zanotti, 2008, p. 02, grifos do autor).

A obra de Coimbra seguiu a trilha do sucesso de seu antecessor. Sobre o contexto histórico e cultural que essas obras foram produzidas, Maciel (1996) chamou a atenção para o evento que marcou a geração do período, inclusive mais que a Ditadura Militar, a Revolução Cubana (1959). "Foi uma

revolução audaciosa, justa, juvenil, romântica – enfim, tudo que sonhávamos" (Maciel, 1996, p. 31). A inspiração da rebeldia naquele momento era maior que o sentimento de derrota com a ascensão dos governos autoritários.

Era o momento para tratarmos de nossas mazelas e apontar soluções para nossos problemas sociais, tendo em vista que a história do cangaço e todo mistério em torno da vida de seus líderes ainda atraia as pessoas ao cinema. Para Duclós (2014), o cenário da seca e de um Nordeste sem perspectiva de futuro, a exclusão social, o abandono total e o sofrimento que tenta nos desumanizar eram atrativos fundamentais nos filmes nacionais, pois tratava da nossa realidade e do subdesenvolvimento, ganhando a atenção da crítica no período. De acordo com o autor, filmes do gênero *nordestern* e *Vidas secas*, por exemplo, levavam a realidade brasileira às telas do cinema.

> O sertão aqui é seco e a geografia oprime a tal ponto que expulsa toda uma família, que a esperança de encontrar um lugar melhor se perdem no sofrimento. Vidas Secas expõe ao espectador a verdade, ao ponto que a dureza da realidade e a desesperança marcam quem o assiste. O filme tira o espectador de sua zona de conforto 'somos a última gota na paisagem que nos nega' (Duclós, 2014, p. 87).

Provocar o espectador da nossa dura realidade foi uma tarefa que a juventude, os intelectuais e os artistas da época se colocaram, pois foram influenciados pelo clima da rebeldia, a necessidade de mudança e de uma nova ordem tornava real a possibilidade de uma revolução na América Latina e no Brasil. Para Maciel (1996, p.31) "a questão de Cuba nos obrigava a um alinhamento com a esquerda". O filme de Coimbra, ao apresentar um cangaceiro humanizado e preocupado com o bem-estar do povo sertanejo, possivelmente, foi resultado da influência desse espectro de rebeldia.

> A esquerda que se formava poderia ser inexpressiva ou incapaz de vencer um processo eleitoral, mas era influente. Intelectuais, escritores, artistas e parcela da juventude tornavam-se socialistas, a rebeldia encantava e seduzia toda uma geração. Esse espectro inspirou uma produção cultural e artística engajada no Brasil, ou seja, 'o cinema *engagé*, o teatro político e a canção de protesto' (Maciel, 1996, p. 32, grifos do autor).

Além da necessidade de sentir a realidade, ainda segundo Maciel (1996), o gênero faroeste foi o único que resistiu às distorções promovidas pela indústria cultural. O *cowboy*, o indígena no penhasco, os duelos e o *bang bang* nunca foram superados. Tornou-se uma receita de sucesso, o que explicaria tantos filmes com a temática do cangaço produzidos no país. Sobre a obra de Coimbra, Bernardet (1978) chamou atenção para a acertada disposição do cineasta de levar, de forma séria e comprometida, parte da vida de Lampião às telas de cinema. Além disso, houve ousadia, pois foi, enquanto superprodução,

> [...] a primeira realizada no Brasil com recursos exclusivamente nacionais. E, como superprodução, aguenta muito bem. É um riquíssimo espetáculo, a Cleópatra nacional, que não fica devendo nada à estrangeira (Bernardet, 1978, p. 73-74).

Essa obra prima foi

> [...] roteirizada, dirigida e editada pelo próprio Coimbra; foi produzida por Oswaldo Massaíni, uma parceria que duraria bastante tempo; novamente a fotografia ficou a cargo de Tony Rabatoni; Gabriel Migliori, de *O Cangaceiro*, compôs a música. Boa parte do elenco foi trazida do filme *O Pagador de Promessas*: Leonardo Vilar, Glória Menezes, Geraldo Del Rey, Antônio Sampaio, Dionísio Azevedo e Roberto Ferreira juntaram-se a Vanja Orico e Milton Ribeiro (Vieira, 2007, p. 109, grifos do autor).

Um outro elemento interessante, além do grande elenco, o filme foi uma adaptação literária das obras *Lampião, o rei do cangaço*, de Eduardo Barbosa, e *Capitão Virgulino Ferreira Lampião*, de Nertan Macedo, apontando a permanência da literatura como base dos filmes sobre cangaço e sertão. No filme de Coimbra, ainda temos um Lampião mítico, o homem de corpo fechado que escapou diversas vezes da morte entre 1953 e 1962. Os nossos *bang bang* constituíram um imaginário sobre o cangaço e "a cada construção, ou reconstrução, da imagem do cangaceiro nasce um novo *Rei do Cangaço* discursivo, dotado de traços de sentidos diversos" (Andrade, 2007, p. 78).

Considerando as contribuições de Matheus Andrade (2007), os filmes, os cordéis, a literatura e os memorialistas acabaram construindo um senso comum sobre o cangaceiro, mas isso não significa que esse imaginário não esteja em disputa. Se a cada construção ou reconstrução da imagem de Lampião nasce um novo rei, a cada construção de Maria Bonita nasce uma nova rainha, e são essas disputas que nos interessam nesta análise.

O filme Lampião: o rei do cangaço tem início ao som do cancioneiro interpretado por Rui Grúdi "É lampa, É lampa, É lampa", com imagens sombreadas que indicam um confronto entre volantes e cangaceiros. A primeira cena apresenta um vilarejo sertanejo com coisas típicas em uma feira livre, onde um grupo de repentistas[24] narra parte da história. Em seguida, na beira de um rio, temos o jovem Virgulino enchendo duas moringas de água quando um cangaceiro aparece ferido (João de Mariano), ele o ajuda e na troca de conversa apontam as desigualdades no sertão motivadas pelo coronelismo.

A trama gira em torno da relação de amizade e de lealdade entre Virgulino e João de Mariano, ambos tiveram as vidas marcadas pela injustiça dos coronéis e das volantes. O interessante é que a narrativa do filme indica que Virgulino Ferreira nasceu para ser cangaceiro e que sua entrada foi motivada pela vingança e por João de Mariano ao dar seu chapéu de couro – símbolo do cangaço. João de Mariano também é um dos personagens centrais da trama, entrou no cangaço depois de assassinar o filho do Coronel Faustino que havia desonrado sua noiva, Sucena.

No decorrer do filme, há uma passagem de tempo que marca a transformação, após o assassinato do pai, de Virgulino para Lampião e, na cena seguinte ocorre o reencontro entre Lampião e o homem que havia dado o seu chapéu de cangaceiro. Desde então, João de Mariano entra para o bando do rei do cangaço.

Coimbra trouxe uma versão de cangaceiro muito diferente do criado por Victor Lima Barreto. Representou um Lampião misto de herói e de justiceiro. Em seus diálogos, a luta contra os abusos dos coronéis e dos "macacos" ganhou um caráter de rebeldia. Essa perspectiva do cineasta estaria

[24] Poeta popular, um improvisador que, a partir de um mote/tema, debita espontaneamente um poema em forma de repente, de cantoria.

explicada, de acordo com Maciel (1996), com a relação dos artistas da época com a política em geral e com

> [...] o marxismo em particular que ilustra melhor a trajetória da geração. Era uma relação de atração problemática que só foi resolvida com o advento da contracultura e seu ceticismo generalizado contra qualquer política, inclusive de inspiração marxista (Maciel, 1996, p. 34).

Coimbra era parte dessa conjuntura marcada pela lucidez política e de uma arte engajada. O filme tem um caráter biográfico e histórico. Tratou da Colunas Prestes, da patente de Lampião, da carta ao Governador de Pernambuco e como o Estado Novo havia decidido exterminar o cangaço. A obra de Coimbra também foi marcada com a presença de um beato que registrava a presença messiânica no sertão nordestino. O aspecto de um sertão seco e inóspito também esteve presente no filme.

As personagens femininas centrais na trama foram: i) Maria Déa, ou Maria Bonita, interpretada por Vanja Orico, que era destemida e seduzida pela coragem e pela astúcia de Lampião, desejando seguir o cangaceiro pelo mundo; ii) Sucena, interpretada por Glória Menezes, que teve sua vida desgraçada pelo filho do Coronel Faustino, e, com a entrada do noivo no cangaço, não lhe restou alternativa a não ser entrar para a prostituição. Essa foi resgatada por João de Mariano do prostíbulo, tendo, no bando de Lampião, uma alternativa de vida.

Diferente da personagem Maria Clódia, da obra de Barreto (1953), a Maria Bonita, de Coimbra, tinha uma relação harmoniosa com Lampião, era destemida e ouvida pelo cangaceiro. O romance estava caracterizado em sua personagem. Já Sucena é uma personagem sofrida, foi estuprada, caiu na prostituição e depois se tornou cangaceira a contragosto. Enquanto Maria Bonita vivia o romance, as dores e os sabores da sina de seguir Lampião, Sucena racionalizava onde estava e desejava a todo instante uma vida "normal". Há outra diferença do filme de Barreto: no bando de Galdino, há uma mulher enquanto no de Lampião há duas. A ideia universal e homogênea

de cangaceira se repete nos filmes. Para Silvana Mariano (2005), a permanência desse olhar universal de mulher é uma leitura equivocada e liberal.

> No pensamento liberal, influenciado pelos ideais iluministas, há a noção do sujeito social como universal, livre, autônomo e racional. Conceber a existência do sujeito universal é atribuir-lhe homogeneidade, ou, em outras palavras, unidade. A crítica marxista, partindo de categorias como classe social, mais-valia e alienação, atacou o pensamento liberal, revelando-o como preso ao interesse particular de uma classe social específica – a burguesia. Pensadoras feministas marxistas agregaram mais uma crítica, apontando que o sujeito do liberalismo, além de burguês, é também masculino, portanto, sua pretensa universalidade esconde, na verdade, sua especificidade (Mariano, 2005, p. 483).

A permanência do olhar masculino sobre os corpos femininos perpetua-se nesse cinema engajado. Na obra de Coimbra, alguns aspectos se diferenciam, por exemplo, ambas as personagens pegaram em armas no confronto com a volante. As personagens Mária Déa e Sucena, como já mencionado, tiveram motivações diferentes, dedicar-me-ei a analisá-las.

A cena que nos apresenta Maria Déa inicia-se com a personagem cortando uma foto de Lampião numa matéria jornalística, o fascínio e a paixão da mulher pelo cangaceiro ficam evidentes. O interessante na sequência é a discussão entre Maria Déa e o sapateiro, em que a coragem do sujeito é questionada e a sua masculinidade é colocada em xeque, um diálogo muito parecido com o ocorre na peça *Lampião* (1953), de Rachel de Queiroz. No filme, a discussão começa quando o sapateiro chama o cangaceiro de "bandido medonho", além de "bebedor de sangue inocente". Com um sobressalto, Maria Déa vai para o enfrentamento e cobra respeito, pois Lampião tinha patente de Capitão por perseguir a Coluna Prestes e se refere ao cangaceiro como "Capitão da força patriótica".

O sapateiro não era um homem de coragem! Maria Déa seguiria Lampião pelo mundo porque não faltava coragem no cangaceiro, ele sim era o Capitão. Na peça de Rachel de Queiroz, Maria Déa também questionou a masculinidade do sapateiro – seu marido Lauro – por não ser o homem que ela esperava,

> [...] não monta a cavalo, não enfia uma faca na cintura, não bota cachaça na boca, nunca deu um tiro na sua vida, não é capaz de fazer a menor estripulia, como qualquer outro homem. Vive aí, nessa banca, remendando sapato velho, ganhando um vintém miserável, trabalhando sentado feito mulher [...] (Queiroz, 2005).

Aqui temos um modelo de masculinidade do "cabra-macho". Pouca importa se ele é um bandido, desordeiro; ele deve ser um contraponto ao sertanejo – que, antes de tudo, era forte, entretanto desengonçado e só se movimentava quando algo inusitado acontecia. O sapateiro e Lauro representavam o sertanejo que deveria ser superado, pois o homem que fosse forte, corajoso e tivesse ar de aventureiro não poderia ser um sertanejo, mas sim um cangaceiro. Na sequência um confronto entre o bando de Lampião e a volante marca as cenas de violência da película, com a fuga do cangaceiro para a Bahia em busca de refúgio, onde ocorre o encontro com Maria Déa. A entrada da personagem na trama deu ares de romance ao filme.

Maria Déa vai atrás do homem que admirava e o encontro foi marcado pelos galanteios do cangaceiro que, ao conhecê-la, elogia a sua beleza "já corri esse mundo de Deus que nem sei, mas nunca vi boniteza igual a sua". Na obra de Coimbra, a entrada das mulheres no cangaço trouxe sensibilidade e humanidade ao bando, a "rainha disso tudo", que teria o "sertão inteirinho debaixo de seus pés" foi a responsável por incluir, nos códigos de honra do bando, o respeito às mulheres, evidenciado em uma cena de tentativa de estupro em que houve a punição dos cangaceiros agressores. A partir de então, Maria Déa seria conhecida como Maria Bonita.

Sucena representa o contraponto. Depois de violada e desonrada pelo filho do coronel e de perder o noivo para a clandestinidade, pois esse lavou a honra da noiva, matando o seu agressor, a personagem foi obrigada, por não ter alternativa, a entrar na prostituição. O destino levou o então cangaceiro João de Mariano ao prostíbulo que a mocinha trabalhava, o reencontro com o ex-noivo foi marcado, inicialmente, pelo sentimento de culpa da personagem e, depois, pelo acolhimento do seu amado.

Sucena era uma vítima do sistema opressor que Lampião havia se comprometido a combater, mas a personagem ainda se culpava pelo que

havia ocorrido e por ter perdido sua honra. A obra de Coimbra, diferente da de Barreto, considerou algumas das motivações que levaram as mulheres a ingressarem nos bandos, essas foram caracterizadas ora como adúlteras apaixonadas por uma vida de aventura e pela coragem dos cangaceiros ora como mulheres desonradas, rejeitadas pela sociedade sertaneja, aquelas que levaram o romance e a humanidade aos bandos. Aqui as personagens femininas só têm sentido e função por conta dos companheiros, tal análise só é possível a partir do debate das relações de gênero.

> Ao utilizar gênero, deixava-se de fazer uma história, uma psicologia, ou uma literatura *das mulheres, sobre as mulheres (sic)* e passava-se a analisar a construção social e cultural do feminino e do masculino, atentando para as formas pelas quais os sujeitos se constituíam e eram constituídos, em meio a relações de poder. O impacto dessa nova categoria analítica foi tão intenso que, mais uma vez, motivou veementes discussões e mesmo algumas fraturas internas (Louro, 2002, p. 15).

Tal construção social definiu os espaços, os papéis femininos e masculinos e, partir disso, constituiu as relações de poderes. Nessas, como foi dito anteriormente por Kehl (2016), o homem enquanto agente da dominação não questiona o seu lugar, já as mulheres, no momento que se deslocam e saem da condição de dominadas e passam a sujeitas produtoras de significados, necessitam produzir elementos que justifiquem tal deslocamento. Diante disso, apesar dos tempos de rebeldia e de revolução socialista na América Latina, não estava na pauta romper com a normatização das identidades e, consequentemente, com a forma que essa fundamenta as opressões, muito menos questionar os padrões de comportamento e de conduta que rejeitam as diferenças dos sujeitos sociais.

Outra questão levantada no filme é sobre a maternagem no cangaço. A fuga do bando em meio ao parto da filha de Lampião e de Maria Bonita demonstrava que a sina de cangaceira(o) não era fácil. Após o nascimento, o diálogo entre Lampião e Maria Bonita é sobre o destino da filha. Não havia espaço para uma criança no cangaço e, no auge da discussão, o líder do movimento apresentou duas opções para a cangaceira: ficar com ele ou seguir com a filha. Maria decide ficar com Lampião e cuidar da filha à distância.

Em seguida, Sucena aparece e acaricia a criança na rede e, ao pé do ouvido do companheiro João de Mariano, afirma que naquela vida não quer ter filhos, pois não há espaço para constituição de uma família. Em diversas cenas, a personagem de Glória Menezes deseja uma casa e uma vida normal, enquanto Maria Bonita reivindica a sua família dentro das condições que o cangaço lhe impõe, o que a caracterizava como anormal, logo, deveria ser criminalizada e punida. Os personagens de João de Mariano e de Sucena foram um contraponto e buscaram a redenção. Após a cangaceira ser baleada em meio a um confronto com as volantes, João optou por desertar e se tornar um homem de bem, ao contrário do rei do cangaço, ganhou uma nova chance e não foi assassinado na gruta de Angico.

Duas cangaceiras e perspectivas diferentes sobre a vida no cangaço, apesar do número de mulheres nos bandos identificadas chegarem a 30, no filme de Coimbra, registra-se apenas duas. É interessante que, quando se fala nos bandos, o número de cangaceiros foi importante. Para os filmes, os cineastas optaram em trabalhar por amostragem, com motivações distintas, mas o mesmo destino: a morte. Mulheres que romperam com padrões e ousaram constituir diferentes modelos de família e de maternagem não tinham espaço na sociedade e muito menos no sertão. Em tempos de rebeldia, ainda não havia espaço para as mulheres transgressoras da ordem e dos bons costumes.

O CINEMA COMO PRODUTOR DE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: AS MARIAS

> A entrada das mulheres no cangaço serviu para mostrar que os cangaceiros, assim como toda pessoa, não têm apenas uma identidade, não eram apenas os soldados de guerra. Eram homens, como todos os outros, capazes de odiar, mas também de amar, de manter diferentes relações em diferentes contextos. A obrigatoriedade patriarcal de ser o 'cabra macho' do sertão também aprisionava os homens (Santos, 2012, p. 55).

A produção cinematográfica dos filmes de cangaço no Brasil consolidou a figura do cangaceiro como o "cabra-macho", evidenciando de acordo com Dalila Santos (2012), uma masculinidade que não permitia a esse sujeito sentir, amar e constituir uma relação familiar dentro dos bandos. A situação é modificada com a entrada das mulheres em 1930, rompendo-se com essa lógica patriarcal. Tendo em vista que o cinema é uma produção artística, e, como todo produto humano, é permeado por ideias, por ideologias e por representações, essa produção artística levou às telas histórias sobre o sertão e sobre o cangaço. Mas, onde estavam as mulheres nessas obras? Como foram representadas?

Para Ginzburg (2001), ao trabalharmos com o conceito de representação social, é necessário compreender a sua ambiguidade. Se por um lado, ele pode representar a realidade, evocando a ausência, por outro torna a realidade representada visível, sugerindo sua presença, o que se trata de um jogo de espelhos. Dentro da ideia de oscilação entre substituição e evocação mimética, temos, nos filmes *nordestern,* uma espécie de *kolossos*, ou seja, uma relíquia que pode substituir o real, um portador de significados. A partir das contribuições de Ginzburg (2001), percebe-se a personagem cangaceira como uma portadora de significados.

As análises dos filmes apontaram que as personagens cangaceiras acabaram rompendo com uma imagem do feminino no cinema, tendo em vista a construção imagética produzida sobre as mulheres.

> [...] É como deusa que a mulher faz sua entrada na arte brasileira, uma deusa de grandes poderes, homenageada como esperança de transformação das agruras em felicidade. Uma imagem idealizada que não tem relação com a realidade vivida, mas que desempenha esse grande papel da arte de tornar visíveis os sonhos da humanidade (Costa, 2002, p. 76).

As cangaceiras representaram um despertar para a realidade, pois a dureza, a seca e a pobreza colocavam o espectador no Brasil real, original e que necessitava desenvolver-se. As personagens femininas no *nordestern,* de acordo com Albuquerque (2006), consolidaram na história do cinema três estereótipos: a mocinha, a mulher que trai e a mulher macho. A representação

da mulher deusa, generosa e idealizada indicava, segundo Costa (2002), a busca pelo país ideal e de civilidade, as mulheres dos centros urbanos eram alfabetizadas, tinham uma história, registros sobre a sua existência, diferente das mulheres sertanejas.

> As pobres livres, as lavadeiras [...] as apanhadeiras de água nos riachos, as quebradeiras de coco e parteiras, todas essas temos mais dificuldade em conhecer: nenhum bem deixaram após a morte, e seus filhos não abriram inventário, nada escreveram ou falaram de seus anseios, medos, angústias, pois eram analfabetas e tiveram, no seu dia a dia de trabalho, de lutar pela sobrevivência. Se sonharam, para poder sobreviver, não podemos saber (Falci, 2001, p. 242).

E não sabíamos, as personagens femininas presentes no *nordestern* eram uma representação imagética, uma construção a partir da literatura e do olhar dos homens urbanos sobre o sertão e as sertanejas eram a expressão de um dado da realidade: o Brasil era um país hegemonicamente rural tanto culturalmente quanto economicamente. Mas, o filme realmente foi apenas um discurso ou a constatação de que o Brasil e seu sumo estariam no mundo rural? Certamente, o país ainda era eminentemente rural, o que incomodava os pensadores desenvolvimentistas. Segundo Antônio Câmara (2006), esse processo modernizador não deixava espaço para o mundo rural. A temática foi vista com desprezo pelos intelectuais da época, pois, na política desenvolvimentista, era necessário urbanizar o Brasil. A urgência da industrialização estava pautada exatamente no "problema" do país, ainda na década de 1950, produzir essencialmente produtos rurais. A busca pela originalidade no cinema estava inspirada nesse contexto, da necessidade de se romper com o subdesenvolvimento sem considerar a nossa história e nossos personagens, a industrialização do cinema deveria tratar em seus filmes daquilo que nos identificava: o mundo rural. E as mulheres? E as cangaceiras nos filmes *nordestern*?

O cinema acabou reproduzindo o lugar das mulheres dentro das relações de gênero, no qual "o poder é atribuído à categoria social homens, podendo cada exemplar desta categoria utilizá-lo ou não, ou ainda delegá-lo" (Saffioti, 2001, p. 115). O final infeliz de Sucena, de Maria Clódia e a

morte de Maria Bonita evidenciaram que as mulheres, enquanto categoria social, não almejam ou projetam a dominação-exploração dos homens, estão subalternizadas, pois as relações de gênero pautam-se em relações de poder.

Para Saffioti (2001, p. 117), o gênero parte de uma relação de poder, pois pauta-se na "dominação-exploração ou exploração-dominação, porque se concebe o processo de sujeição de uma categoria social com duas dimensões: a da dominação e a da exploração". Os filmes de Barreto e de Coimbra são obras de arte e são carregadas de subjetividades, mas não romperam com o patriarcado, pois acabaram reproduzindo a desigualdade e a opressão, evidenciando a dominação masculina como algo dado, justificando a invisibilidade das cangaceiras. Elas não seriam mais do que as companheiras ou têm a função de dar o tom de romance nas obras.

Se Coimbra e Barreto não romperam com a lógica patriarcal, também constituíram características que identificaram os filmes estilo *nordestern* no decorrer da história. Para Lucila Bernardet e Francisco Ramalho (2005), apesar das diferentes obras, existem elementos idênticos entre elas. Nessas películas a característica principal é não tratar do cangaceiro, e sim da trajetória do herói, do mocinho e da mocinha.

A problemática estaria no personagem do herói, pois esse, apesar de pertencer ao bando, não se sente cangaceiro e entrou no grupo por circunstâncias diversas. Os autores chamam a atenção para as histórias desses filmes, que estariam pautadas nos conflitos existenciais do herói, e de como esse deixaria o cangaço. Esteticamente, estes personagens, os heróis, na sua grande medida, são dramáticos, estáticos e não evoluem, enquanto os personagens cangaceiros são definidos como tais a partir de um mito, o qual é aceito e conhecido, no entanto, não é discutido. Se não são discutidos ou explorados, as mulheres nos filmes representam um olhar homogêneo sobre as cangaceiras. Elas não vão além da reprodução de Maria Bonita, invisibilizando, inclusive, a existência de outras. Não havia espaço para as heroínas, mas sim para as mulheres como instrumento para ativar a sensibilidade e o amor nos cangaceiros. A mocinha era o elemento responsável em transformar o sanguinário cangaceiro em herói.

> Um conflito que tem dois polos: de um lado, o cangaceiro propriamente dito e seus valores; de outro lado, os valores que o herói opõe aos primeiros, e que são em geral figurados por uma mulher. Assim, como romântico que não se restringe ao amor: a concretização desse ideal aplica, para o herói, na integração em – reconhecimento por parte de – uma comunidade, suas instituições, suas autoridades e seus membros todos – o povo. É o encontro ou a esperança do reencontro do herói com a mocinha, que desencadeia, no herói, o processo de opor-se ao personagem do cangaceiro, e que o leva finalmente a desligar-se do cangaço (Bernadet e Ramalho Jr., 2005, p. 34).

Esse conflito de valores não significa ou colocava o cangaço como algo ruim, ou como ambiente do vilão, apenas expõe os conflitos inerentes ao herói, enquanto os vilões dessas histórias estariam na figura das volantes, da polícia e dos cangaceiros que se recusavam a romper com a vida de bandido. Essas categorias, cangaceiro, herói, mocinha e volantes/polícia se repetem em todos os filmes *nordestern* analisados de acordo com os autores(a) (2005).

A análise das mulheres e o papel desempenhado por elas nos bandos e nos filmes *nordestern* são negligenciados por diversos autores, a teoria feminista do cinema e a História das mulheres serão fundamentais para apontar essas lacunas, além de evidenciar que não é por acaso que as mulheres, de modo geral, por muito tempo, foram negligenciadas. A motivação da entrada das mulheres no cangaço é outro elemento que foge à regra dessas categorias citadas acima, elas mudaram a dinâmica e o cotidiano do movimento, elementos como a sociabilidade e como a maternagem devem ser analisados em pesquisas futuras.

Para Fabiana Rodrigues (2009), o movimento feminista questionou e ainda questiona o lugar da mulher na produção cinematográfica que historicamente trouxe distintas caracterizações da mulher no cinema, consolidado pelo modelo hegemônico (hollywoodiano), que seriam: (i) a mulher cúmplice, que renuncia aos seus sentimentos pessoais e a sua realização individual, assumindo uma postura frágil; (ii) a mulher resistente, que surge no século XX, com sua integração ao mercado de trabalho, sua emancipação financeira, graças ao movimento feminista, e que luta por sua realização pessoal até mesmo, se necessário, em detrimento da família; (ii) e a mulher

pós-moderna que, tendo encontrado seu espaço nas esferas social, econômica e política, conquista a liberdade desejada e está preparada para enfrentar as questões que por ventura se originem a partir de sua nova situação. Mas, onde entraria a mulher macho?

A mulher macho não é a mocinha, mas não nega o romance. A mulher macho é forte e portadora de significados, mas não nega sua realização pessoal ao lado do companheiro, a mulher macho é mãe e não nega a relação monogâmica cristã. Ela é sensual e reivindica estar ao lado do cabra macho, reivindica um modelo de masculinidade e os códigos de honra do povo sertanejo. Ela não é branca. As mulheres que interpretaram as cangaceiras eram brancas, ao contrário das mulheres que atuaram no cangaço - mestiças, negras - o modelo hegemônico da mocinha negava os corpos negros. Os filmes de cangaço, como muitos outros, impuseram as mulheres negras uma lógica racializada de beleza, pois

> [...] as espectadoras negras tiveram de desenvolver relações de olhar com o contexto cinematográfico que constrói nossa presença como ausência, que nega o "corpo" da mulher negra com o intuito de perpetuar a supremacia branca e, com ela, a espectatorialidade falocêntrica na qual a mulher a ser olhada e desejada é 'branca' (Hooks, 1992, p. 3).

As contribuições de hooks (1992) são fundamentais na análise, já que atrizes como Vanja Orico e Glória Meneses não são um modelo de representação das mulheres sertanejas e das cangaceiras. O olhar e o modelo de beleza usados como referências nos filmes sobre cangaço foram os dos corpos brancos. É importante acrescentar à lista de modelo de feminilidade hollywoodiano, produzido pela autora Fabiana Rodrigues (2009), o debate racial, pois houve um apagamento das mulheres negras no cinema. As cangaceiras não tinham traços finos, cabelos loiros ou, na sua maioria, lisos, eram mulheres mestiças com lábios grossos, com cabelos crespos e como pele escura. Como adaptar essas personagens ao modelo hegemônico cinematográfico, o branco?

Se as relações de gênero domesticaram o olhar do homem negro, sobre o corpo feminino e sua sexualização, de acordo com hooks (1992) os

homens negros ao entrarem no espaço imaginativo, seu poder falocêntrico mediava a negação racial, logo este não questionava a ausência da mulher negra na tela. Para a autora,

> A população negra tinha consciência do apagamento do povo negro no cinema. Mas, quando a imagem da mulher negra aparecia, mesmo quando as representações da mulher negra estavam presentes nos filmes, nossos corpos e seres estavam lá para servir – para fortalecer e manter a mulher branca como objeto do olhar falocêntrico (hooks, 1992, p. 04).

A manutenção da mulher branca como modelo de beleza e como objeto do olhar era uma resposta a forma como o corpo negro era visto, de acordo com hooks (1992), as representações convencionais da mulher negra violentavam a imagem, diante disso, observo que as personagens cangaceiras produzidas no cinema não se propuseram a romper com esse modelo racializado de beleza, acabaram reproduzindo o modelo hegemônico.

Essa disputa ideológica sobre o corpo feminino influenciou o olhar das mulheres negras por muito tempo, pois essas se negaram a contestar a imagem estereotipada dos seus corpos, pois, como amantes de filmes hollywoodianos, optaram por ignorar a crítica e a análise e escolheram não questionar o racismo e o machismo presentes nos filmes, segundo hooks (1992). A teoria feminista do cinema tardou a observar esses elementos.

> A crítica feminista convencional não reconhece a espectadora negra de forma alguma. Nem sequer considera a possibilidade de que as mulheres possam construir um olhar opositivo por meio da compreensão e consciência das políticas de raça e racismo. A teoria feminista do cinema, enraizada em um modelo a-histórico e psicanalítico que privilegia a diferença sexual, ativamente suprime o reconhecimento da raça, recriando e espelhando o apagamento da mulher negra que ocorre nos filmes, silenciando qualquer discussão da diferença racial – da diferença sexual racializada. Apesar das intervenções críticas feministas voltadas à desconstrução da categoria 'mulher' que ressaltam a importância da raça, muitas críticas de cinema feministas continuam a estruturar seu discurso como se ele falasse

> das 'mulheres' quando, na verdade, fala apenas das mulheres brancas (hooks, 1992, p. 07).

De acordo com a autora (1992), nem todas as espectadoras negras se submeteram aquele espetáculo da regressão, muitas resistiram e reagiram. Se devemos reagir ao racismo e ao machismo no cinema, devemos também questionar a reprodução da ideia de que a mulher branca é o modelo universal de feminino. Isso não significa que devemos negar as contribuições da teoria feminista do cinema, mas sim reconhecer que o argumento de Mulvey (2003), determinado por uma "cisão entre homem/ativo e mulher/passiva", não deu conta das questões raciais e considerar que partes das "espectadoras negras deliberadamente escolheram não se identificar com o tema imaginário do filme porque tal identificação era imobilizante" (hooks, 1992, p. 07).

Os filmes *nordestern* produziram Marias românticas, brancas, passivas e que humanizaram os terríveis cangaceiros. Construíram uma representação social sobre essas mulheres, partindo da perspectiva de que as representações sociais são estratégias de pensar a realidade e de construí-las, compreendendo que

> Não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (Chartier, 1990, p. 17).

Não houve neutralidade na construção imagética das cangaceiras, pois as representações são definidas a partir de um campo de concorrências e de competições. Pensando o contexto histórico das obras analisadas, vivia-se uma conjuntura de rebeldia, mas essa não foi suficientemente forte para romper com o modelo hegemônico de personagem feminina. As relações de gênero pautadas pelo patriarcado contribuíram na produção cinematográfica de Marias submissas à lógica do romance, embranquecidas e que não tinham vida distantes dos personagens masculinos.

> Normalmente, nas películas que retratam o Nordeste e sua gente, as mulheres aparecem como coadjuvantes nas ações

> masculinas. São mocinhas comportadas que se apaixonam e têm seu romance desaprovado pela família; prostitutas, concubinas, cunhãs ou amantes sedutoras; esposas dedicadas e passivas que têm no silêncio a marca da desigualdade entre masculinidade e feminilidade (Paiva, 2013, p. 266).

Nos filmes de Coimbra e de Barreto, as personagens femininas, mesmo enquanto coadjuvante, apresentaram as ambiguidades da mulher-macho. Para Albuquerque Júnior (2006), essa imagem foi consagrada pela música "Paraíba" (1952), de Luiz Gonzaga e de Humberto Teixeira, que descreveu as mulheres nordestinas como uma figura masculinizada por exercer tarefas de homens na ausência do marido. De acordo com Falci (2001), em um lugar como o sertão nordestino, onde os homens eram escassos e existiam muitas mães solteiras e viúvas, as mulheres precisavam ir trabalhar na roça por sua própria subsistência e de seus filhos, como também pegar em armas para defender a família. Na ausência do marido, elas tinham que conduzir e alimentar os filhos, mas a imagem consagrada no cinema *nordestern* estava bem longe da caracterização da mulher macho.

A construção dessas personagens, considerando as contribuições teóricas do debate sobre representações sociais, fora fruto da cognição, do afeto e da imaginação que encontram sua base na realidade social, das experiências dos cineastas, pois nelas encontram-se as emoções e a ideia do senso comum, já que

> [...] a **teoria das representações sociais** estabelece uma síntese teórica entre fenômenos que, em nível da realidade, estão profundamente ligados. A dimensão cognitiva, afetiva e social estão presentes na própria noção de representações sociais. O fenômeno das representações sociais, a teoria que se ergue para explicá-lo, diz respeito à construção de *saberes sociais* (sic) e, nessa medida, ele envolve a cognição. O caráter simbólico e imaginativo desses saberes traz à tona a dimensão dos afetos, porque, quando os sujeitos sociais empenham-se em entender e dar sentido ao mundo, eles também o fazem com emoção, com sentimentos e com paixão. A construção da significação simbólica é, simultaneamente, um ato de conhecimento e um ato afetivo (Guareschi e Jovchelovitch, 1995, p. 20, grifos do autor).

Para o autor e a autora (1995), os meios de comunicação de massa, a exemplo do cinema e da televisão, produzem representações e símbolos tornando-se a própria substância que define as ações, ou melhor, essas representações encontram nesses meios de comunicações uma forma de exercer ou não uma forma de poder. De forma inconsciente ou não, os cineastas Barreto e Coimbra apresentaram em seus filmes uma representação do passado. A ideia de um *western* estava presente na obra, mas outros elementos também o estavam, o filme transparecia um passado distante com um discurso modernizador do presente, através do poder da imagem, onde reafirmou o lugar das mulheres: o de submissas e nunca de produtoras de significados.

AS CANGACEIRAS NAS PORNOCHANCHADAS

Este capítulo será dedicado à análise das representações sociais das cangaceiras em duas pornochanchadas: *As cangaceiras eróticas* (1974) e *A ilha das cangaceiras virgens* (1976), ambas com a direção de Roberto Mauro (1940-2004). Na década de 1970, as pornochanchadas lotaram as salas de cinema, com seu erotismo escrachado e seus jogos de driblar a censura no regime autoritário no Brasil, evidenciando as contradições da sociedade brasileira: conservadora nos costumes, mas que consumia, principalmente, pornochanchadas.

Os filmes ocorriam em cenários diversos e inusitados, mas a representação principal era a da nudez feminina construída para o deleite do olhar do espectador masculino, secundarizando a narrativa e o roteiro. De acordo com Rossini (2016), o movimento precursor desse gênero foram as chanchadas cariocas.

> [...] tanto a chanchada como a pornochanchada são "crônicas de costumes" da sociedade e apresentam certa "ingenuidade maliciosa", mas a última introduzia muitas vezes intenções sexuais explícitas, diferente da primeira. Mais do que adicionar o prefixo "pornô" como relação à perversidade de relações sexuais, ela era um reflexo da onda de permissividade e liberação dos costumes brasileiros, engendrados pelos movimentos sociais que tinham o país como palco em um período tomado pela ditadura militar (Rossini, 2016, p. 83).

E, pensando o contexto político marcado pelo autoritarismo e pelo golpe militar no Brasil, a pornochanchada tornou-se o bode expiatório por ser considerada responsável por deformar a moralidade e os princípios cristãos brasileiros. Tais ilações, de acordo com Rossini (2016), eram uma forma

de dialogar com parte da ala conservadora da igreja católica e das ligas femininas que saíram às ruas em apoio à Ditadura Militar. Entretanto, a sexualidade e o debate sobre liberdade sexual eram assuntos do momento, já que

> [...] ao final da II Guerra Mundial, a modernização tardia da sociedade brasileira trouxe novos ares para os discursos sobre a sexualidade, incluindo o de movimentos sociais feministas que iam mudar para sempre a concepção de feminino e feminilidade (Rossini, 2016, p. 85).

Segundo Rossini (2016), o contexto estimulou a introdução de diversos temas nas pornochanchadas, mas isso não significou a superação das temáticas rurais que continuavam pautando o cinema nacional. Como observa Tolentino (2001), o cinema investia nas temáticas rurais, pois "esse mesmo rural comportava o camponês imaculado do imperialismo cultural, que por isso, era o verdadeiro portador da cultura nacional" (Tolentino, 2001, p. 136).

Essa receita lucrativa (pornochanchada + temas rurais) produziu os filmes supracitados. Como foi tratado por Célia Tolentino (2001), o movimento cultural da década de 1960 e a imersão dos movimentos do campo colocaram o rural como tema na produção cinematográfica, pois traziam nele o sumo do que seria a brasilidade, logo justificando a permanência da temática em gêneros cinematográficos diversos.

Em ambos os filmes, as mulheres são protagonistas, contudo, para Laurentis (1993), mesmo sendo um contradiscurso ao modelo hegemônico de cinema, o filme pornográfico foi produzido para os homens, e só para eles. Mas, a pornochanchada se resume ao pornô? O ambiente contestatório e o cinema no período da Ditadura Militar também serão analisados neste capítulo, que está dividido em três partes: as duas primeiras são dedicadas às análises dos filmes *As cangaceiras eróticas* (1974) e *A ilha das cangaceiras* (1976), respectivamente; e, na terceira parte, tratamos do cinema como produtor de representações sociais eróticas.

AS CANGACEIRAS ERÓTICAS (1974)

O filme analisado nesta seção, *As cangaceiras eróticas* (1974), foi dirigido por Roberto Mauro. o cineasta foi ator, diretor, produtor e roteirista, destacou-se como um dos produtores cinematográficos no ciclo de produção da boca do lixo, na cidade de São Paulo. Foi pioneiro na produção das pornochanchadas e seus filmes ficaram conhecidos por suas histórias de humor, pela criatividade nos roteiros, compreendendo desde temáticas policiais até as de cangaço. Um dado curioso sobre a vida do diretor é que, na década de 1980, converteu-se ao cristianismo, tornando-se pastor de uma igreja pentecostal, deixando de produzir filmes, mas não desprezando a contribuição da pornochanchada para a história do cinema nacional.

Mas o que foi esse movimento? Esse gênero/movimento cinematográfico surgiu em um contexto político e ideológico autoritário, mas marcado pela resistência e agitação em resposta ao regime militar (Rossini, 2016). Nessa conjuntura a pornochanchada destacava-se.

> Parcela expressiva da produção cinematográfica brasileira, o gênero estampou uma época. Se a identidade nacional é permeada por figuras como a do 'malandro' e pela representação caricata da moleza de seu povo, a pornochanchada foi um elemento importante para que o imaginário social admitisse o jeito 'safado' do brasileiro (Rossini, 2016, p. 83).

Esse gênero marcou e ainda marca a cultura brasileira, pois a figura do "safado" permanece como característica imagética da década de 1960 (Rossini, 2016). O país vivenciava, assim, o processo da "revolução sexual" que acontecia em nível internacional, adequando-se ao mercado de consumo da sensualidade e do erotismo como fonte de renda, copiando o cinema estrangeiro. De acordo com Jairo Nascimento (2015), as comédias eróticas italianas influenciaram as pornochanchadas brasileiras.

> A pornochanchada, que 'bebeu muita água na fonte' da comédia erótica italiana, com a mesma receita de unir humor e erotismo, dominou o cenário do cinema brasileiro na década de 1970 com centenas de filmes de sucesso, com milhões de espectadores (Nascimento, 2015, p. 57).

Sobre o contexto histórico e a liberdade sexual, para Céli Pinto (2010), os anos de 1960 foram importantes para a Europa e para a América do Norte, pois

> [...] surgiu o movimento hippie, na Califórnia, que propôs uma forma nova de vida, que contrariava os valores morais e de consumo norte-americanos, propagando seu famoso lema: 'paz e amor'. Na Europa, aconteceu o 'Maio de 68', em Paris, quando estudantes ocuparam a Sorbonne, pondo em xeque a ordem acadêmica estabelecida há séculos; somou-se a isso, a própria desilusão com os partidos burocratizados da esquerda comunista. O movimento alastrou-se pela França, onde os estudantes tentaram uma aliança com operários, o que teve reflexos em todo o mundo (Pinto, 2010, p. 17).

Já no Brasil, a autora chamou atenção que, na década de 1960, havia uma dinâmica diversa em relação ao resto do mundo. Ao mesmo tempo que houve grande efervescência na música que se revolucionava com a Bossa Nova, em 1964 ocorreu um Golpe Militar caracterizado pelo autoritarismo, pelo conservadorismo e pela censura. Ao mesmo tempo, isso não significou uma repressão da nossa sexualidade ou da luta por direitos sexuais e reprodutivos, uma parcela da população foi influenciada pela conjuntura internacional. De acordo Rossini (2016), a pornochanchada aproveitou-se desse momento oportuno e passou a produzir filmes eróticos com o objetivo de agradar a essa parcela da população. Isso não significou que estavam livres da censura, ao contrário, os diretores precisavam se reinventar para atender à demanda, explorando demasiadamente o erotismo, mas mantendo a ingenuidade que agradava aos censores.

E as mulheres? Continuavam na maioria das produções cinematográficas aparecendo como portadora de significado e não como produtora de significado, consequência da masculinização do cinema, que colocou o homem no comando linguístico, exprimindo suas fantasias, enquanto a mulher permaneceu no lugar da submissão. Esse sistema só foi rompido quando as mulheres produziram uma teoria explicativa que identificaria a misoginia e o patriarcado no cinema.

A crítica da teoria feminista provocou mudanças na produção cinematográfica, mas não o suficiente. Para Veiga (2017), no contexto marcado pelo avanço do regime ditatorial, no qual a esquerda constituía o campo anti-imperialista e de resistência na produção cinematográfica, o cinema, contraditoriamente, resistia em reconhecer os trabalhos feministas no cinema. A justificativa, segundo a autora (2017), perpassava por considerar o feminismo como um movimento pequeno-burguês, ou seja, o novo cinema latino-americano já nascia velho e nada disposto a romper com suas tradições. Ao se negarem a discutir a hierarquia e as relações de gênero desiguais para as mulheres na sociedade, faziam a opção de naturalizar tais desigualdades.

Em relação ao debate racial, o Cinema Novo contribuiu para a inclusão de atores e atrizes negras na produção cinematográfica, expôs a condição da população negra no país, mas tardou a problematizar o lugar do(a) negro(a) no cinema, isso só irá ocorrer na década de 1980.

> E deste modo os personagens negros de boa parte de nosso cinema, mesmo nos filmes em que aparecem como uma justa imagem de uma parcela do nosso quadro social, não existem como individualidade, como pessoas, como gente particular; não existem, enfim, como negros (Avellar, 1982, p. 5).

O cinema é uma obra de arte, logo, é necessário considerarmos os elementos subjetivos que o compõe, da mesma forma que não podemos desconsiderar os elementos ideológicos presentes e ausentes nos filmes. Tendo em vista que o racismo é um elemento estrutural e pensando sobre a ausência das mulheres negras, devemos somar na análise o sexismo e o machismo, pois produzem um efeito ainda mais violento sobre a mulher negra, que se tornou, na produção cultural, sinônimo de mulata, de doméstica e de mãe preta.

> O fato é que, enquanto mulher negra, sentimos a necessidade de aprofundar nessa reflexão, ao invés de continuarmos na reprodução e repetição dos modelos que nos eram oferecidos pelo esforço de investigação das ciências sociais. Os textos só nos falavam da mulher negra numa perspectiva sócio-econômica que elucidava uma série de problemas propostos pelas relações raciais. Mas ficava (e ficará) sempre um resto que desafiava as

> explicações. E isso começou a nos incomodar (Gonzales, 1984, p. 225).

Foi a partir desse incômodo e da necessidade de romper com um modelo de representação das cangaceiras, mulheres sertanejas negras e pardas que foram representadas nas obras por mulheres brancas, que identificamos, nesta pesquisa, a produção e a reprodução de estereótipos sobre o sertão nordestino e de seus(suas) personagens, consolidando o povo sertanejo e o nordeste como a representação da pobreza, da miséria e de um Brasil que precisava ser superado e civilizado.

A ausência da problematização desses elementos, inclusive pela esquerda e por intelectuais cinemanovistas, de acordo com Albuquerque Jr. (2006), evidenciavam o não rompimento com a imagem retrógrada do sertão. O que se apresentava como novo cinema acabou por intensificar e constituir uma visão mítica de Nordeste que, mesmo fazendo a crítica e denunciando as suas mazelas, reforçaram o imaginário da região como o lugar da seca, da fome, da miséria, do messianismo e do cangaço.

De acordo com o autor (2006), personagens como o cangaceiro, o beato, o jagunço e os coronéis tornaram-se elementos típicos de uma sociedade que morria. Albuquerque Jr. (2006) criticou os cinemanovistas pelo fato desses cineastas estarem próximos da teoria marxista, consequentemente, esperava-se que percebessem o cangaço, o messianismo e o coronel como fruto da realidade socioeconômica. Reconheço as críticas ao Cinema Novo, mas essa afirmação de Albuquerque Jr (2006) é generalista, pois desconsidera o debate sobre a estética da fome. Entendo que sua principal leitura foi baseada em Rui Facó (1963), tendo em vista a perspectiva apresentada sobre o cangaceiro e o beato: heróis dos marginalizados, exemplos de luta contra a opressão. O autor (2006) desconsidera elementos positivos do movimento do Cinema Novo e das temáticas sertanejas para a produção cinematográfica brasileira.

Mas, se o Cinema Novo e o *nordestern* trouxeram leituras distintas do sertão e do Nordeste, as décadas de 1960 e 1970 inauguraram novos desafios para os cineastas, fruto do golpe e da instalação de uma Ditadura Militar. Foi nessa conjuntura que as pornochanchadas ganharam destaque.

> A pornochanchada é um produto do cinema popular brasileiro que se baseou na realização de filmes puramente comerciais, sustentados na exploração da relação comédia e sexo. Produto cultural que dominou o mercado nacional durante a década de 1970 até meados dos anos de 1980 (Nascimento, 2015, p. 58).

Para Brandão e Sousa (2017), a pornochanchada, representava um produto do cinema popular e com conteúdo erótico, mas não necessariamente tinha conteúdo pornográfico.

> O fato é que as pornochanchadas e os filmes eróticos mais 'sérios' foram uma resposta às transformações sociais que ocorreram na sociedade brasileira, que, ao final dos anos 1960, passava por uma verdadeira revolução sexual. Ao lado das lutas políticas que marcaram a segunda metade da década de 1960, que incluíam a resistência à ditadura militar, o questionamento da sexualidade abriu a possibilidade de um espectro mais amplo de experiências (Brandão Sousa, 2017, p. 136).

Brandão e Sousa (2017) e Nascimento (2015) concordam: as pornochanchadas tocaram em diversos temas, mas afirmar que a década de 1960 foi caracterizada por uma revolução sexual é exagero, principalmente, diante das contradições que marcaram o país no período. Contudo, a conjuntura internacional, marcada pelo movimento hippie e pela contracultura, influenciou o comportamento e as pautas da juventude e de uma parcela da população do país, mas não ao mesmo tempo, o que significa dizer que esse gênero cinematográfico passou por algumas fases.

> A primeira fase da pornochanchada privilegia a comédia de costumes, dado a impossibilidade de tratar da temática sexual explícita, enquanto a segunda fase, a hardcore, própria dos anos 80 até seu fim, atendeu às demandas por cenas irresistíveis de sexo explícito, aderindo também à pressão externa das produções eróticas, não precisando mais das artimanhas sensuais anteriormente utilizadas (Rossini, 2016, p. 83).

De acordo com o autor (2016), essas fases foram marcadas por contestações às produções do gênero pornochanchada, pois se opunham a elas tanto uma ala conservadora da Igreja Católica e das Ligas femininas quanto

um setor intelectualizado, alinhado aos cinemanovistas. Esses cineastas acusavam as pornochanchadas de alienarem o povo e de despolitizarem o cinema, instrumento que deveria estar, de acordo com eles, a serviço da formação política e da disputa ideológica. Mas, de fato, ambos os movimentos estavam à margem e não havia diálogo entre os dois grupos, contudo ambos fizeram parte da contracultura.

A pornochanchada nesse momento destacou-se por criticar os(as) conservadores(as), o autoritarismo do governo e ainda por fazer críticas às práticas convencionais dos(as) militantes e dos(as) ativistas de esquerda e progressistas. Segundo Rossini (2016), escancarar temas relacionados à sexualidade aproximou o grande público desses filmes, alguns alcançando sucesso de bilheteria.

Já para Brandão e Sousa (2017), as pornochanchadas e o cinema erótico da época expressaram, de diversas formas, a celebração das novas configurações sociais. Nesse momento, "a sexualidade passou a ser vista como um campo de batalha para a redefinição da cultura e da sociedade brasileira" (Brandão e Souza, 2017, p. 137). Essa batalha foi travada numa conjuntura de ditadura militar e de censura.

A censura cortava cenas, textos e forçava os cineastas a pensarem outras formas de transgredir, sem perder a criatividade. As barreiras impostas pelos governos militares fizeram com que a pornochanchada fosse o gênero mais produzido no país.

> A comédia, elemento sempre de muito sucesso em nossa cinematografia, como bem comprovam as chanchadas dos anos 40 e 50, aliou-se ao erotismo com tanto sucesso que essa reunião se tornou verdadeiramente, para o grande público, sinônimo de cinema brasileiro. Dizer, a partir de então, que o cinema nacional "só mostrava mulher pelada", tornou-se lugar comum (Sales Filho, 1995, p. 67).

Esses filmes sofreram com o preconceito e com a moralização da arte, de acordo com Brandão e Sousa (2017), o olhar conservador e as críticas que desqualificaram as pornochanchadas vieram inclusive dos críticos

considerados progressistas que "negaram a esses filmes eróticos qualquer mérito político ou artístico" (Brandão e Sousa, 2017, p. 137).

Para Fernanda Pessoa (2018), desprezar as pornochanchadas é desconsiderar parte importante da história do cinema, pois, em suas entrelinhas, tocaram em temas importantes como tortura, drogas, crise econômica e empoderamento feminino.

> Há várias leituras sobre as pornochanchadas, que vão desde seus aspectos técnicos, passando pelo enquadramento estético em meio aos gêneros fílmicos, as biografias de artistas e técnicos envolvidos, as trajetórias de produção, a sua politização inevitável em meio ao regime autoritário e aos debates e dilemas morais da sociedade brasileira e, mais recentemente, a discussão ligada aos estudos de gênero e história (Klanovicz e Corrêa, 2016, p. 63).

Segundo as autoras (2016), os dilemas morais presentes nas obras, apesar da contraposição ao patriarcado, limitavam-se ainda à manutenção da ideologia heteronormativa. Outro elemento identificado foi a forma como o governo autoritário analisava, por meio de seus censores, esses filmes. Identificaram que a preocupação da censura estava com as palavras de baixo calão e com algumas cenas de sexo, deixando que as críticas ao Regime Militar permanecessem nos filmes, apontando a necessidade de analisarmos o lugar da pornochanchada e de suas relações com os organismos de controle do Estado.

> Além de qualquer visão funcionalista sobre a utilização desses filmes como apaziguadores das massas, ou da expansão proporcionada pelos incentivos do Estado, um outro importante motivo pode explicar o sucesso das pornochanchadas: o da própria identificação do público com os conteúdos presentes (Sales Filho, 1995, p. 68).

O público identificava-se com os filmes, e, segundo Abreu (2000), essa identificação, somada ao custo-benefício, ao tempo curto de produção e, como elemento central, ao erotismo tornaram a pornochanchada sinônimo de lucro. Para Nascimento (2015), o lucro e a bilheteria desses filmes foram motivados pela centralidade das obras nos corpos femininos.

> A mulher era o objeto de atenção principal da pornochanchada: explorar seu erotismo, mostrar seu corpo em cenas de sexo simulado era a natureza de ser desse gênero. Esse termo foi criado por críticos de cinema, com tom pejorativo, para designar a variedade de filmes produzidos em São Paulo e no Rio de Janeiro que expunham o erotismo em filmes de comédia (Nascimento 2015, p. 58).

Considerando as contribuições de Nascimento (2015), a análise do filme *As cangaceiras eróticas* apontou que esse gênero não rompia com o olhar masculino, mas, nas suas entrelinhas, as mulheres protagonizaram cenas de empoderamento e de liberdade sexual e não se submeteram ao amor romântico. O filme foi uma

> [...] comédia erótica sobre o cangaço narra a história de duas meninas, filhas de um cangaceiro que foi traído e morto. O filme inicia sua narrativa em um pequeno acampamento de cangaceiros, onde o grupo se diverte despreocupadamente. A volante chega repentinamente e ocorre uma troca de tiros, um combate que deixa mais baixas no grupo de cangaceiros do que na própria volante. Tomé (Jofre Soares), mesmo baleado, consegue fugir em meio ao combate e corre para salvar as filhas do chefe do bando, que é morto com seus cabras. A mais velha das crianças jura vingança (Vieira, 2007, p. 203).

As cenas iniciais do filme mostram um pouco do cotidiano do bando de cangaceiros, dançando, jogando e bebendo. Nesse momento alguns elementos da cultura nordestina são evidenciados.

Figura 14 – Quebra pote

Fonte: *As cangaceiras eróticas* (1974)

Figura 15 – Xaxado

Fonte *As cangaceiras eróticas* (1974)

Do quebra pote ao xaxado, a cultura sertaneja e nordestina são representadas nesse momento, além do gosto dos(as) cangaceiros(as)s pela dança e pela festa. O momento festivo é interrompido por volantes que armaram uma tocaia contra o bando, nesse confronto apenas um cangaceiro sobrevive:

Toneco. A partir disso, os personagens centrais da trama começam a aparecer. Um outro dado importante do filme é o cenário.

Figura 16 – Cenário

Fonte: *As cangaceiras eróticas* (1974)

Muitos dos filmes com a temática do cangaço foram produzidos no município de Itu em São Paulo, que, de acordo com Tolentino (2001) e com Caroline Santos (2010), seria o cenário mais próximo da ideia de sertão por conta da sua topografia rochosa ao longo da rodovia, pródiga em matacões de granito, lembrando o ambiente seco do Nordeste. Observo a permanência, na década de 1970, da ideia de um sertão seco, definido como local de fome e de miséria.

É nesse ambiente rochoso que se passa a história das meninas Jasmim e Deo, filhas do grande cangaceiro Quirino Leão, que foi traído e morto na tocaia. As órfãs encontram tutela com Toneco, que sobreviveu e, mesmo ferido, foi ao encontro das duas crianças para relatar o que aconteceu e levá-las para um lugar seguro. No diálogo entre Tio Toneco, Jasmim e Deo, temos a primeira demarcação na hierarquia de gênero. Ao demonstrar a dor da perda e o desejo de vingança, Deo é interpelada pelo tio que afirma "Você é valente, mas nasceu menina. Não é macho" (*As cangaceiras eróticas*, 1974), ou seja, por ser menina não poderá vingar seu pai.

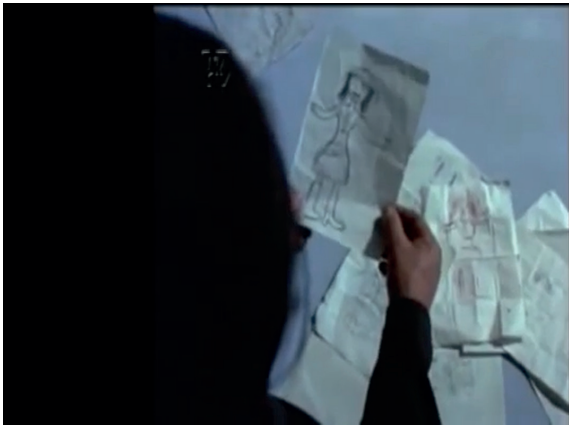
Figura 17 – Toneco, Jasmim e Deo

Fonte: *As cangaceiras eróticas* (1974).

Na sequência, Toneco leva as meninas para o orfanato de padre Lara, orientando-as a não dizerem que são filhas de cangaceiros, e sim de um caixeiro viajante. Mas, a menina, ao se apresentar ao padre, confirma que é filha do de Quirino Leão, logo repercutindo na cidade e provocando a ida do delegado ao orfanato para sugerir ao padre Lara que entregasse as filhas de Quirino Leão ao reformatório, pois "elas trazem no sangue o cangaço" (*As cangaceiras eróticas*, 1974). O padre se recusa, pois são "meninas normais".

Esse diálogo evidencia a continuidade da narrativa *nordestern* na obra de Roberto Mauro, do cangaceiro como sujeito sanguinolento e criminoso, uma anormalidade. Mas, as protagonistas eram meninas, e a violência não cabe a elas. A ideia de feminilidade logo é quebrada quando o padre e a freira analisam os desenhos produzidos pelas alunas, todas desenharam cangaceiras, mas Jasmim foi além desenhou N. Senhora com chapéu de cangaceiro.

Figura 18 – Desenho feito por Jasmim



Fonte: *As cangaceiras eróticas* (1974).

Aqui fica explícito como as personagens rompem com a ideia de feminilidade. Deo e Jasmim destacam-se pela coragem e pela ousadia, aqui ambas são sujeitas da história e portadoras de significados.

No filme há um corte e uma retomada da história 10 anos depois. Essa passagem temporal é marcada por recortes de jornais e por matérias jornalísticas mostrando a ascensão de Cornélio Sabiá ao título de rei do cangaço. Toneco entra no bando de Cornélio na tentativa de vingar o amigo Quirino Leão e descobre os planos do bando de invadir o orfanato de padre Lara para matar as irmãs Deo e Jasmim. Na cena seguinte, o personagem tenta avisar ao Padre, mas não consegue evitar o assassinato desse e da irmã Eustáquia.

Após o ataque, as órfãs, lideradas por Deo, decidem vingar a morte do padre e da freira, agora como cangaceiras. O diálogo entre as personagens sinaliza para a vida no cangaço como sinônimo de liberdade, pois o contrário disso significava "ser escravizada por empresários ou por maridos ciumentos" (As cangaceiras eróticas, 1974). Em um contexto de censura e de Ditadura Militar, esse diálogo entre as personagens apontou nas entrelinhas o empoderamento feminino e a crítica ao casamento como expressão da opressão às mulheres. Sobre esses elementos, Fernanda Pessoa (2018) chama atenção para essas entrelinhas, o corpo feminino e sua sexualidade

foram usados para driblar censores e para garantir alguma crítica social ou narrativa progressista.

> A comédia e o erotismo são trabalhados no filme somente quando as mulheres se tornam cangaceiras. Até então a película, em nada, transparece ser uma pornochanchada. A partir do momento em que elas decidem entrar para o cangaço, o filme passa a ter uma conotação voltada para a comicidade com pitadas de erotismo, a começar pelo figurino que elas próprias fabricam (Vieira, 2007, p. 211).

Nessa perspectiva, observou-se como as personagens vão deixando de ser órfãs recatadas e passam a ser mulheres liberadas, tornando-se cangaceiras. Ao som da marchinha *Acorda, Maria Bonita*, as jovens treinam tiro ao alvo e costuram suas roupas, deixando as roupas de chita de lado e passam a usar o couro, incorporando o figurino do movimento do cangaço, mas de forma sensual.

Figura 19 – Figurino de chita

Fonte: *As cangaceiras eróticas* (1974).

Figura 20 – Figurino de couro

Fonte: *As cangaceiras eróticas* (1974).

Na figura 19, temos o ideal feminino, roupas recatadas - a mulher "cativa", na figura 20, a transgressão. A partir das contribuições de Foucault (1987), compreendo que o corpo é político. Quando as personagens fizeram a opção de entrar para o cangaço, libertaram-se das amarras morais e customizaram suas roupas, com armas em punho e com o sorriso largo, tornaram-se transgressoras, tornaram-se cangaceiras.

A troca de figurino evidencia o rompimento do ideal feminino, roupas recatadas - a mulher "cativa", e a passagem para a transgressão. O filme é ambientado na década de 1970, no auge do movimento feminista e das pautas relacionadas à liberdade sexual.

> A pornochanchada apresenta um microcosmo do país. Claro que, na maioria das vezes, este universo só está disponível em uma leitura subliminar, já que a ditadura militar jamais permitiu uma crítica social clara nas telas. Também não era esse o objetivo principal dos filmes (Seligman, 2000, p. 77).

A noção de corpo foi uma invenção da modernidade, enquanto máquina, um sistema disciplinado, dócil e frágil, passível de dominação, diante disso, a transgressão foi considerada uma "anormalidade", logo, foi

combatida pelo Estado. Para Michel Foucault (2010), entre o fim do século XIX e o início do XX, as instituições jurídicas e médicas dedicaram-se a estudar o que seria um comportamento criminoso. O resultado disso indicou que um (a) sujeito (a) anormal – o qual não se enquadra no padrão de comportamento sociocultural determinado por essas instituições – é dotado de "perversão", logo, precisa ser punido, neutralizado. *As cangaceiras eróticas*, na obra de Mauro, foram vistas como pervertidas e por isso deveriam ser combatidas.

Pervertidas, pois a entrada de Deo e das outras órfãs no cangaceirismo deu a elas o controle dos seus corpos e rompeu com o papel social no qual estavam predestinadas: "mães de família e donas de casa". O bando de Deo e de Jasmim fez a opção pelo cangaço para que as mulheres fossem livres e por vingança, o objetivo do bando era capturar cangaceiros. Fica evidente que os vilões estão no bando de Cornélio Sabiá.

No decorrer da trama, Toneco é assassinado pelos homens de Cornélio Sabiá, mas, antes de morrer, conta para Deo e para Jasmim que o cangaceiro foi responsável pela morte de seu pai, as cangaceiras, então, partem em busca de justiça. Em diálogo com o religioso Pedro Pastor, esse questionou como elas iriam caçar o bando de Cornélio Sabiá, pois nem as volantes conseguiam vencê-los. As cangaceiras respondem: "porque eles não tinham as armas delas" (As cangaceiras eróticas, 1974). Na caça a Cornélio Sabiá, as cangaceiras encontram alguns homens do bando do traidor, armam a tocaia, matando-os e aprisionando um deles, que foi usado por elas sexualmente e depois o libertaram. A sedução e o tratamento dados aos homens – objetos sexuais – tornaram-se uma característica das ações das cangaceiras, que ganharam fama e espaço nos jornais.

O fato de ter um bando comandado por mulheres causou espanto, as pessoas começam a sugerir que elas eram uma "assombração". Para outros, encontrá-las era motivo de alegria. O diretor do jornal *O clarim*, indignado com as atitudes das cangaceiras, cobrou providências ao delegado e, em praça pública, discursou em favor dos bons costumes. "São as noivas do Belzebu; do demônio; são filhas da puta" (As cangaceiras eróticas, 1974) – termos usados contra as cangaceiras.

Figura 21 - Cobrança pública do diretor do jornal *O clarim*

Fonte: *As cangaceiras eróticas* (1974)

A indignação do jornalista se expressou na cena, na qual, junto com o Prefeito, em praça pública discursaram "O Nordeste vive a maior crise moral da sua história! Estão sendo envergonhados do sul ao nordeste do país! Precisamos montar uma Cruzada! Sim, uma cruzada contra essas 'cangaceiras sexuais'" (As cangaceiras eróticas, 1974). Mulheres no cangaço e mulheres livres sexualmente significavam a desordem social, era um crime contra a honra e contra a moral cristã.

Criou-se uma mobilização para acabar com as cangaceiras com a justificativa de defender as famílias, pois essas mulheres fanfarronas e polígâmicas ocuparam o lugar do masculino. Para Brandão e Sousa (2017), a ambiguidade estética e política das pornochanchadas, com todas as suas contradições, deve ser reconhecida pela importância dada às personagens femininas. A exemplo da obra *As cangaceiras eróticas,* as atrizes se destacavam tanto por sua beleza e sensualidade quanto por sua objetificação a partir do olhar masculino. De acordo com as autoras, "com uma marca fortemente impressa no imaginário nacional, essas atrizes confirmaram a ambiguidade de um cinema (e de toda uma sociedade) sobre quem a figura feminina

exercia, ao mesmo tempo, fascínio e repulsa, ternura e violência (Brandão; Sousa, 2017, p. 137).

Nesse misto de ternura e de violência, a trama termina com o confronto entre as cangaceiras e o bando de Cornélio Sabiá, que culminou na prisão de alguns e na morte do cangaceiro.

Figura 22 – Conflito entre cangaceiras e o bando de Cornélio Sabiá

Fonte: *As cangaceiras eróticas* (1974)

O delegado liberou as cangaceiras, pois não se prende "lendas". Contudo, exige que as mulheres dispersem o bando e não peguem mais em armas. Deo confirma que fará isso, pois "a vingança está cumprida" (As cangaceiras eróticas, 1974). Essa concessão dada às cangaceiras acabou reafirmando a ideia de que mulheres não são sujeitas violentas ou com comportamento criminoso, já que, nos filmes de cangaço, até os "cangaceiros arrependidos" sofrem punição. Outro elemento presente na obra é a existência de outras motivações que justificaram a entrada e a permanência das mulheres no cangaço, já que, no final do filme, não ficou explícito que cumpririam com o acordo.

> Assim como as outras comédias, esta pornochanchada também trabalha o tema do cangaço de forma satírica e debochada. "Apoiada no humor e na exploração da nudez como apelo erótico, constrói suas tramas satirizando filmes de aventura, de histórias infantis, as formas aculturadas do *western* – os filmes

> de cangaço ou garimpo – e, principalmente, filmes americanos de grande repercussão." Neste filme, no entanto, a comicidade não está focalizada na figura do cangaceiro, mas num grupo de mulheres que se tornam bandidas para fazer justiça com as próprias mãos e satisfazerem seus desejos sexuais (Vieira, 2007, p. 209).

O deboche que colocou as mulheres no centro, além disso, apesar de caracterizadas como produções de massa, o seu público em geral era masculino e oriundo da classe média. Para Bertolli Filho (2016), esses filmes representaram um dos poucos espaços de contestação da ordem, não havia nada mais transgressor do que uma cangaceira erótica.

As cangaceiras eróticas (1974) foi um filme que tratou da emancipação feminina e de subjugação dos homens aos prazeres das mulheres, entretanto, no final, o Estado impôs o retorno delas à "vida normal". O movimento do cangaço significou, para suas participantes, empoderamento e constituição de outro modelo de família. Esses elementos nos fazem questionar: por ser uma comédia erótica, o filme foi produzido apenas para o público masculino?

> O que parece estar em jogo é a sedução que o cinema nos causa por ser uma narrativa ficcional que se aproxima de nossa tendência de historicizar a própria realidade, que, em si mesma, não tem um sentido identitário. Isso quer dizer que a realidade nos parece mais estranha do que a ficção e esta, por sua vez, seduz porque a nossa subjetividade se constitui produzindo narrativas sobre si e sobre a realidade. A partir dessa constituição, as obras de arte, no caso o cinema, mas também a literatura, produzem conteúdos narrativos que permitem com que o sujeito se identifique e elabore suas questões (Rossini, 2016, p. 92).

Os sujeitos se identificavam nas pornochanchadas, o cinema seduzia o espectador, levando-o para outras representações da realidade, de acordo com Rossini (2016). Para Laurentis (1993, p. 118) "[...], a teoria do cinema como uma tecnologia social, uma relação entre a técnica e o social, só pode ser desenvolvida através de uma crítica permanente de suas ações discursivas e a partir da consciência da sua atual inadequação". Para ambos autores(a), o cinema é uma obra de arte. Essa, ao apresentar outro olhar sobre a realidade

via a ficção, de acordo com Laurentis (1993), também produz representações sociais, sofre influências do contexto histórico e da conjuntura sociopolítica, diante disso, é importante dialogar com os códigos que dão sentido às representações sociais, considerando o papel da teoria feminista do cinema em evidenciar o contraditório.

Diante disso, se "o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes" (Bourdieu, 2002, p. 19), as pornochanchadas, possivelmente, contribuíram para romper com essa lógica. O filme, de acordo com Vieira (2007), quebrou com a perspectiva machista, pois

> O grupo de cangaceiras constitui um bando formado somente por mulheres, e que em nada se assemelha ao grupo formado pelos cangaceiros homens. Este sim, já implantava o terror no sertão há vários anos e não tinha escrúpulos para suas maldades. Era um grupo formado exclusivamente pelo sexo masculino, que não permitia a participação de mulheres e não acreditava na atuação delas dentro do banditismo. Esse pensamento machista desmorona quando a fama das cangaceiras passa a percorrer o sertão nordestino, e o que era tido como boato ganha feições reais (Vieira, 2007, p. 213).

A pornochanchada de Roberto Mauro e a sua narrativa evidenciaram um diálogo com um público diverso, não apenas o masculino. De todas as suas obras, a crítica considerou *As cangaceiras eróticas* um filme revolucionário e inovador, já) que, no título, inverte-se a ordem dos fatores, tirando as mulheres do papel de vítimas para assumirem uma posição de controle, indo atrás de vingança e em busca da realização dos seus desejos.

Contudo, o filme não rompeu com a objetificação do corpo feminino, a personagem central buscava o amor romântico com Pedro Pastor. A concessão dada às cangaceiras partiu da perspectiva de que a mulher sempre será vítima. Se as personagens permanecessem no cangaço, apesar da motivação, seriam caçadas pela polícia, pois ali não é lugar para as mulheres de bem. A sociedade ainda não estava preparada para as cangaceiras eróticas.

A ILHA DAS CANGACEIRAS VIRGENS (1976)

A segunda pornochanchada, *A ilha das cangaceiras virgens* (1976), de Roberto Mauro, conta as aventuras de Neide, neta de uma cangaceira, que herdou dela um hotel e o administra com um grupo de amigas. A trama se desenvolve quando um bando de cangaceiros, liderados pelo temido Capitão Ferreirão, invade e destrói o hotel, agredindo hóspedes, ocasionando na morte de um deles. Em busca de vingança e com o objetivo de expulsar o bando de Ferreirão da ilha, o grupo de mulheres entra no cangaço.

O diálogo inicial do filme já indica que a obra é uma continuidade do filme *As cangaceiras eróticas* (1974). Nas primeiras cenas, diálogos engraçados, o filme imprime que seu objetivo é divertir o público, inclusive no momento de tensão quando as(os) personagens sofrem uma emboscada.

Figura 23 – Primeiras cenas do filme *A ilha das Cangaceiras virgens*

Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

Figura 24 – Chegada das personagens na Ilha

Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

Diferente do filme *As cangaceiras eróticas,* a história de *A ilha das cangaceiras virgens* se passava no tempo presente – década de 1970 – e não no passado. Teve por cenário uma ilha, mas isso não significou que o ambiente rochoso, típico dos filmes de cangaço, tenha sido descartado. A visão paulista da década de 1950 sobre sertão permanecia no filme de Mauro. Sim, paulista, já que a Rua do Triunfo havia se tornado o centro das produções cinematográficas, também chamada popularmente de Boca do Lixo (Rossini, 2016). Entre 1972 e 1982, a pornochanchada representou 40% da produção de longas-metragens e os da Boca de Lixo foram responsáveis dessa porcentagem.

A obra de Roberto Mauro, como todos desse gênero, teve ampliação do seu público e tornou-se responsável pela democratização do cinema. De acordo com Rossini (2016), as pornochanchadas foram capazes de levar um público massivo às salas de cinema, algo que os filmes "politizados" não conseguiram fazer.

> Pornô se tornou um sinônimo do cinema da classe média que tinha, em si, os defeitos e qualidades do público que retratava, ou seja, a classe média que é consumidora e produtora dos filmes. O estereótipo negativo criado sobre o filme está fortemente relacionado com o patrulhamento ideológico que sofreu,

> dado que suas composições não eram boas, mas faziam sentido para o público ao qual estava direcionado (Rossini, 2016, p. 88).

A pornochanchada tornou o cinema um espaço de exercício da liberdade do indivíduo, segundo Rossini (2016), a repressão era tão grande que o cinema era um santuário em que se podia, com permissão social para tal, viver alguns momentos prazerosos e de liberdade sexual. Para os governos militares, de acordo com Rossini (2016), o erotismo no cinema foi, por muito tempo, o pão e circo e o pão e vinho. Para conseguir conquistar esse espaço, as pronochanchadas tiveram que se modificar criativamente.

> [...] a pornochanchada é um fenômeno expressivo da cultura brasileira, embora renegada pelos seus cidadãos e pelo puritanismo social. [...] Independente das críticas, da censura e das demandas, a pornochanchada conquistou seu espaço na cultura brasileira e se modificou conforme era proibida, expressando sua criatividade e suas fantasias (Rossini, 2016, p. 98-99).

Já para Nascimento (2015), outros elementos contribuíram para o sucesso desse gênero, como, por exemplo, a relação entre a linha comercial e a produção, preenchendo um vazio.

> A pornochanchada ocupou um espaço que se encontrava vazio desde o fim da chanchada, cenário este em que o Cinema Novo, posterior às comédias carnavalescas, não teve representatividade nenhuma em termos de bilheteria; mesmo com grande repercussão internacional, com dezenas de prêmios internacionais importantes, não conseguiu atrair o público, por serem considerados herméticos demais (Nascimento, 2015, p. 74).

Para Klanovicz e Corrêa (2016), o sucesso das pornochanchadas não foi consequência apenas da sua criatividade ou da sua capacidade de expressar os desejos da classe média. As pornochanchadas lotaram as salas de cinema por seu erotismo escrachado, mas também por seus jogos de driblar a censura no regime autoritário no Brasil, evidenciando as contradições da sociedade brasileira, conservadora nos costumes e consumidora de filmes eróticos.

A censura cortava cenas, textos e forçava os cineastas a pensarem outras formas de transgredir, sem perder a criatividade, as barreiras impostas pelos governos militares. Diante disso, a pornochanchada não deve ser desprezada como objeto de estudo.

> Há várias leituras sobre as pornochanchadas, que vão desde seus aspectos técnicos, passando pelo enquadramento estético em meio aos gêneros fílmicos, as biografias de artistas e os técnicos envolvidos, as trajetórias de produção, a sua politização inevitável em meio ao regime autoritário e aos debates e dilemas morais da sociedade brasileira e, mais recentemente, a discussão ligada aos estudos de gênero e história (Klanovicz e Corrêa, 2016, p. 63).

Esses elementos estão presentes no filme *A ilha das cangaceiras virgens* (1976). Há críticas à polícia, à exposição da política econômica dos governos militares, à sua submissão ao mercado estrangeiro, ao rompimento com a naturalização da violência contra as mulheres e à busca por justiça por fora da ordem. As críticas em relação à ineficiência dos militares em proteger a população e em garantir a ordem, ficam explícitas nas cenas relacionadas ao assalto do ônibus, em que as personagens centrais se encontram. Nesse momento, tem início a trama e a apresentação do bando de cangaceiros liderados por Ferreirão.

Figura 25 – Assalto ao ônibus

Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

Figura 26 – Divisão social e de gênero dos passageiros

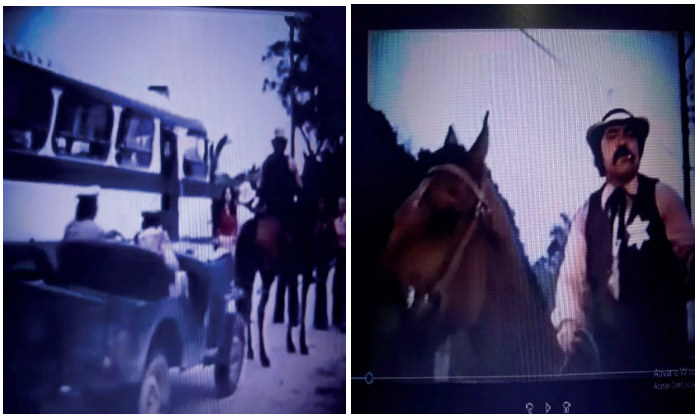
Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

Nesta sequência, o bando do Capitão Ferreirão fecha o ônibus, os cangaceiros anunciam o assalto e utilizam-se da divisão social e sexual dos(as) passageiros(as) para recolher os gozos da ação: os homens ficam no veículo e têm todo o seu dinheiro e bens saqueados, e as mulheres descem para atender os desejos do chefe do bando. O único bem que as mulheres têm são seus corpos. Na tentativa de defender as mulheres, o personagem vestido de branco, de forma incisiva, manda parar o assédio contra as passageiras e, em tom de autoridade, diz que é neto de um capitão da Volante, mas seu protesto não surtiu efeito, e o homem também foi agredido pelos cangaceiros. Em seguida são surpreendidos pela polícia e fogem. As cenas a seguir mostram um elemento curioso: apenas o delegado usa o cavalo como meio de transporte.

Figura 27 – Homem intervém em defesa das mulheres

Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

Figura 28 - Caracterização do delegado



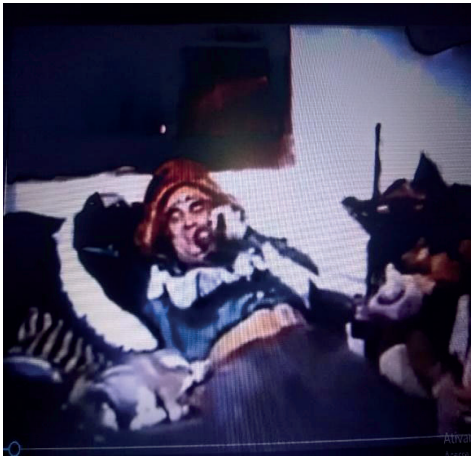
Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

A sequência que marca o assalto ao ônibus nos apresenta um cangaceiro com um figurino misto de sertanejo com um *cowboy* de *bang bang*, da mesma forma o delegado um misto de coronel e xerife dos *westerns* estadunidenses, enquanto os outros cangaceiros e policiais com figurinos típicos dos filmes *nordestern*. De forma debochada, o filme faz crítica aos militares,

tendo em vista que a polícia é militarizada e incompetente ao confundirem as vítimas com os bandidos, e um dos passageiros grita: "os cangaceiros me assaltam, e o xerife quer me prender" (A ilha das cangaceiras virgens, 1976).

Roberto Mauro, propositalmente, fez uso de elementos do gênero *bang bang* hollywoodiano, não para reivindicar os filmes *nordestern*, mas para criticar a conjuntura política no país. As contribuições de Klanovicz e Corrêa (2016) ajudam a identificar momentos em que o filme analisado adiciona questões políticas, como, por exemplo, na cena em que o cangaceiro Capitão Ferreirão aparece como um personagem fanfarrão, preocupado em como investir o dinheiro roubado no último assalto. O diálogo contém desde a indicação da aplicação do dinheiro na bolsa de valores até o investimento em Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional[25]. Com a certeza da melhor decisão, o cangaceiro liga para Nova York e, falando em inglês, fecha negócio.

Figura 29 – Capitão Ferreirão decidindo sobre suas transações



Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

A comparação entre os especuladores financeiros e os bandidos demarca uma crítica à conjuntura política do país na obra, que fica

[25] Em 1964, foram criadas as Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional (ORTN), títulos pré-fixados que tinham o objetivo de financiar as despesas do Tesouro Nacional. Era, inicialmente, um título público com vencimento de longo prazo (até 20 anos). Esses prazos foram sucessivamente e progressivamente reduzidos.

evidenciada também na caracterização do cangaceiro: o personagem adora ser bajulado, gosta de mordomia e se preocupa em como investir e como guardar seu dinheiro, fala inglês e objetifica as mulheres. O cangaceiro Ferreirão chama atenção pelos diálogos que tratam de investimento financeiro e da influência estadunidense em nossos costumes, mas como o Brasil estava naquele momento? De acordo com Gaspari (2002), o Brasil, entre 1964 e 1976, vivia as alegrias do "milagre econômico" e as dores da censura e do fechamento do regime.

Mas, essa ideologia de um país "grande" e "próspero" não implicou na instauração de um regime de governo progressista, ao contrário, a censura e o uso da força foram essenciais para controlar a imprensa e a circulação de informações que colocassem em xeque a ideia de "milagre" ou de desenvolvimento. Não havia espaço para as contradições no Regime Militar. De acordo com Gaspari, "através dos instrumentos da ditadura, jornalistas foram cassados e perseguidos em inquéritos intimidadores" (2002, p. 211). O objetivo da censura era garantir que a imprensa (falada, escrita e televisiva) não desrespeitasse o golpe de estado de 1964 (considerado como Revolução, pelas forças armadas) e nem o contestasse, logo nos meios de comunicações:

> Não deverão ser divulgadas notícias que possam:
> – propiciar o incitamento à luta de classes [...];
> – comprometer no exterior a imagem ordeira e econômica do Brasil;
> – tumultuar os setores comerciais, financeiro e de produção [...];
> – veicular atividades subversivas, greves ou movimentos operários (Resistência, 1969).

A pornochanchada burlava essas orientações, ao lado da imprensa alternativa – que também sofreu censura - com destaque para os semanários *O Pasquim, Opinião* e *Movimento.* Esses jornais ironizavam e criticavam o governo militar e apresentavam as suas contradições de forma inovadora, falavam da política nacional e conjuntura internacional e promoviam debates sobre cultura e arte.

> O Brasil d'*O Pasquim* e *Opinião* pouco tinha a ver com aquele dos grandes jornais, revistas e emissoras de televisão. Neles misturavam-se o deboche e um cosmopolitismo cético. No outro, vivia-se o 'Brasil Grande' (Gaspari, 2002, p. 211).

Se a repressão à imprensa motivou o surgimento de outros meios de comunicação e de informação, a política de censura estabelecida pelo governo ditatorial encontrou na pornochanchada seu instrumento para a política do "pão e circo", pois detinha um repertório diversificado para exercitar tanto o olhar paternalista e elitista, quanto o controle político de opositores. Para Klanovicz e Corrêa (2016), pode-se afirmar que a pornochanchada e a censura se encontraram em um campo de lutas políticas e culturais, marcando os anos de 1970 e, possivelmente por conta de suas diversas polêmicas relacionadas com a vida privada, as representações delas adquiriam um cunho político.

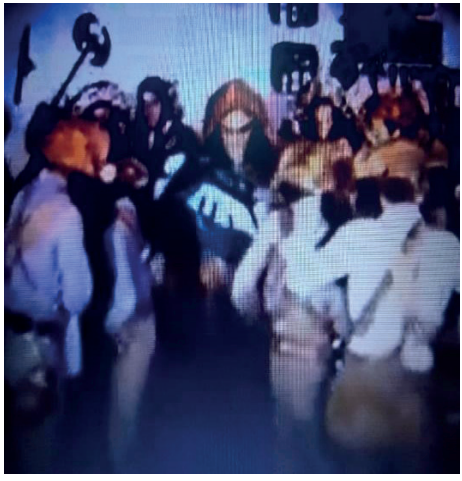
O filme de Roberto Mauro não era apenas uma comédia escrachada, ele tocava em elementos conjunturais e reproduzia também a ideia de sertão como lugar seco, com topografia rochosa, tendo em vista as paisagens presentes na obra, como se observa nas cenas da Figura 30, a seguir:

Figura 30 - Cenário com topografia rochosa

Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

A cena da Figura 30 demonstra também que, mesmo em um cenário litorâneo, a obra de Mauro reivindicou a topografia rochosa como espaço sertanejo, mesmo com a presença de diversos elementos do urbano no filme, a exemplo do uso de carros nas perseguições e de tecnologia de comunicação entre os cangaceiros.

Figura 31 – Bando dança *rock roll*



Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

Figura 32 – Fachada do motel *Come Quieto*, invadido por Ferreirão

Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

Outro elemento de crítica à submissão do país ao mercado estrangeiro é a cena em que o bando dança *rock rooll* em vez de xaxado em um dos hotéis

invadidos por Ferreirão, indicando uma valorização de elementos da cultura americana em comparação com tradições locais.

No processo de invasão do motel *Come Quieto*, iniciou-se o desenrolar da história, com a resistência das mulheres que resolvem contra-atacar os cangaceiros que, depois de assaltá-las no ônibus, tentam invadir o seu motel. De acordo com Klanovicz e Corrêa (2016), as pornochanchadas emergiram em um contexto da luta por direitos civis e pela liberdade sexual dos movimentos feministas, essas questões se expressam no filme, mas não se rompe com a ideia de objetificação dos corpos femininos.

Figura 33 – Representações da objetificação dos corpos femininos

Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

Figura 34 – Chegada da polícia

Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

Na sequência seguinte, após encontrar a resistência das mulheres, os cangaceiros conseguem invadir o Motel *Come Quieto*, mas a gringa consegue chamar a polícia, impedindo que o bando de Ferreirão continue saqueando o lugar. Os policiais deixam os cangaceiros escaparem, mostrando o quanto são trapalhões. O filme mostra uma polícia despreparada, o delegado se denominava Paralelo 38 e, de forma equivocada, dá voz de prisão às mulheres que foram agredidas pelos cangaceiros, essas dizem que eles estão errados e os policiais respondem que "a autoridade nunca erra" (A ilha das cangaceiras virgens, 1976). Ao perceberem que estão prendendo as pessoas erradas, sem fazer autocrítica, seguem em perseguição ao bando de cangaceiros.

A invasão ao Motel fez uma vítima fatal, Margarido, o marido de uma das hóspedes. Durante o enterro, as mulheres decidem reagir à violência imposta pelo bando do Capitão Ferreirão, usando as armas das antigas cangaceiras (fazendo alusão ao filme anterior). No diálogo entre as personagens, a líder do grupo registra que entram para o cangaço "apenas para fazer justiça e em nome da ordem!" (A ilha das cangaceiras virgens, 1976). Durante a cerimônia, um cangaceiro estava espionando as mulheres e segue para alertar o Capitão sobre "o bando de mulheres".

Figura 35 – Enterro de Margarido

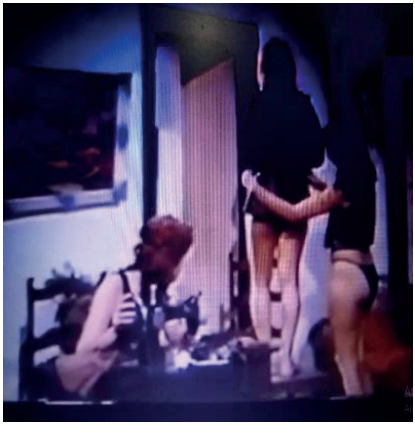
Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

Figura 36 – Cangaceiro espiona enterro

Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

No filme, a figura do espião ou da presença de um cangaceiro seguindo as mulheres é constante, as ações delas estavam sob vigilância. Sem temer a espionagem, Neide e as outras companheiras iniciam o processo para tornarem-se cangaceiras e enfrentar os bandidos, desde a confecção das roupas ao treino da luta corpo a corpo e de tiro.

Figura 37 – Confecção de roupas



Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

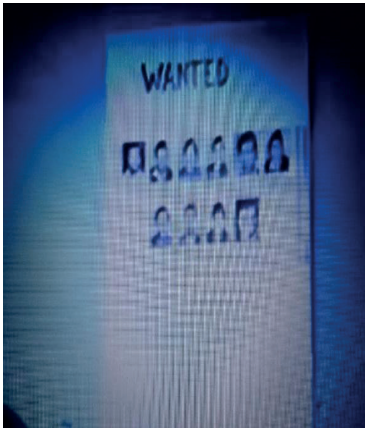
Figura 38 – Treino de tiro

Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

Enquanto se preparam para enfrentar o bando de Ferreirão, no acampamento dos cangaceiros, não há outro assunto: o que fazer com um "bando de mulheres cangaceiras"? Os homens do bando disparam "não boto fé, quero ver é na hora do *pegapracapá*" e uma mulher do bando de Ferreirão fala que "elas nem devem saber atirar" (A ilha das cangaceiras virgens, 1976). Um bando liderado por mulheres estaria fadado ao fracasso!

As destemidas cangaceiras partem em busca do bando de Ferreirão, mas antes decidem agir dentro da lei e vão pedir ao delegado um mandado de prisão para os malfeitores. Ao chegar na delegacia, há um quadro de procurados em inglês, e o delegado permanece caracterizado como xerife. A alusão aos filmes de *bang bang* hollywoodianos continuam aparecendo na obra.

Figura 39 – Cartaz de "procurados" em inglês



Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

Observo que existia não apenas a reivindicação do gênero *western*. No período em que o filme foi produzido, o governo militar brasileiro buscava o reconhecimento dos países capitalistas desenvolvidos e rejeitava o termo Terceiro Mundo. O governo Médici, inclusive, disputava um tratamento diferenciado para o Brasil, pois o nosso crescimento econômico nos diferenciava de outros países da América Latina. Nós éramos, segundo os militares, a "potência média emergente" nas Américas (Vizentini, 1995).

A pornochanchada e a sua comédia erótica politizaram diversos temas, como a relação do Brasil com o capital estrangeiro e a vigilância sob os(as) considerados(as) subversivos(as), além da crítica ao despreparo da polícia. Como nos chamou a atenção Fernanda Pessoa (2018), os temas importantes estão nas entrelinhas, como observo na obra de Roberto Mauro.

Outro elemento de análise era a necessidade do bando das cangaceiras em diferenciar-se do Capitão Ferreirão: capturar os cangaceiros dentro da lei. As cenas que seguem são de chacota com os policiais: após ouvir a proposta das cangaceiras, o delegado fica pensativo, é indagado por uma delas e após alguns minutos responde: "estou pensando no que MacLeod[26] faria no meu lugar?". O policial atendeu ao pedido das cangaceiras e, para garantir

[26] Ator estadunidense Gavin MacLeod, ficou popular por conta da série The Mary Tyler Moore Show.

que tudo estaria dentro da ordem, nomeou-as assistentes de delegado. As cangaceiras conseguem o mandado de prisão para o bando de Ferreirão e ficam felizes. Na sequência, ocorre uma cena de perseguição aos espiões que seguiam as heroínas.

Figura 40 – Tecnologia representada para vigilância

Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

O uso das tecnologias de comunicação a serviço da vigilância é um elemento presente no filme que atende à necessidade de vigiar e de espionar as cangaceiras. Ao perceberem que estão sendo observadas, perseguem os seus espiões.

A caça aos cangaceiros se intensifica com uma sequência de cenas de ação e a falta de habilidade do delegado/xerife é exposta novamente, pois o homem da lei não sabe ler um mapa. As cangaceiras dominam homens do bando de Ferreirão, destroem o equipamento de espionagem, levam os prisioneiros para a delegacia, alertam o delegado sobre o quanto os prisioneiros são perigosos e o mesmo responde: "eles estão nas mãos de homem!" (A ilha das cangaceiras virgens, 1976). Obviamente, os cangaceiros conseguem fugir.

O confronto entre as cangaceiras e o bando de Ferreirão é marcado por cenas de ação, uma mistura de *bang bang* com guerra, tiros e até granada são disparados. As cangaceiras vão ao encontro dos bandidos de jipe e o delegado/xerife a cavalo, o confronto evidencia o preparo das cangaceiras que conseguem ser mais astutas e eficientes do que os policiais e os cangaceiros.

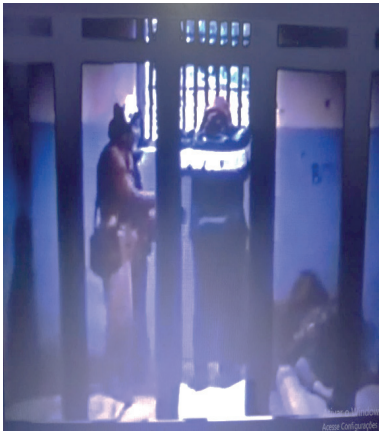
Figura 41 – Conflito com tiros e granada

Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

Diferente do ambiente rural do filme *As cangaceiras eróticas,* aqui há um espaço urbanizado, com críticas mais diretas ao regime autoritário e, apesar de ter elementos que se contrapõem ao patriarcado, no que se refere à sexualidade, o filme se mantém numa perspectiva heteronormativa.

As cangaceiras vencem e colocam Ferreirão e o seu bando atrás das grades. Os cangaceiros lamentam a derrota para as mulheres, essas se despedem e juntas vão embora da Ilha, a missão foi cumprida.

Figura 42 – Ferreirão e seu bando atrás das grades



Fonte: *A Ilha das cangaceiras virgens* (1976)

A pergunta que fica é: por que as críticas à ditadura militar passaram pela censura? Os autores e autoras citados (Klanovicz e Corrêa, 2007 e 2016; Nascimento, 2015; e Rossini, 2016) indicam que a censura se preocupou com os palavrões e algumas cenas de sexo, descuidando-se das críticas ao Regime Militar. Logo, existiria, portanto, conflitos entre as pornochanchadas e os organismos de controle do Estado. Mas, de fato, esse gênero mostrou-se

> [...] transgressor comprometido com a criatividade do autor e o experimentalismo e que possibilitou nomes como Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Fernando Cony Campos, Lygia Pape, José Mojica Marins de mergulharem em um universo paleopolítico, dissonante, caótico e questionador (Klanovicz; Corrêa, 2016, p. 65).

A ilha das cangaceiras virgens foi a expressão do gênero Boca do Lixo com o que tinha de mais escrachado da Pornochanchada e, como outras obras desse movimento, sofreu uma dupla desqualificação: de um lado, os críticos de cinema consideravam como filmes tecnicamente ruins; de outro, segmentos pequenos burgueses criticavam veementemente porque sua estética erótica rompia com os padrões morais típicos do brasileiro urbano e médio.

> A Boca do Lixo foi importante espaço de construção do cinema brasileiro, tendo tido seus filmes repercussão e servido como fontes para a produção de pesquisas, documentários, livros, filmes e artigos. A pornochanchada não é tudo aquilo que foi produzido na década 1970, tampouco só filmes eróticos, esses foram rótulos que críticos, intelectuais e todos aqueles que desconheciam o árduo trabalho da Boca a deram (Klanovicz e Corrêa, 2007, p. 79).

A obra de Roberto Mauro não abriu mão da crítica ao governo e à sociedade, apresentando, de forma mais simples, elementos da conjuntura nacional e tratando do empoderamento feminino, sem romper, no entanto, com o patriarcalismo e com a objetificação dos corpos femininos.

O CINEMA COMO PRODUTOR DE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: AS ERÓTICAS

Os filmes de Roberto Mauro foram produzidos em uma conjuntura plena de contradições, dentre elas o florescimento do movimento feminista na própria ditadura militar. A luta das mulheres e a sua relação com a esquerda avançava, o que possivelmente influenciou nas artes e até mesmo nas pornochanchadas. As cangaceiras do cineasta eram destemidas e não se submetiam aos homens. Nos seus filmes analisados, há outros elementos que são indicados, tocando em questões conjunturais de forma subliminar.

As pornochanchadas conseguiam ludibriar a censura e seus órgãos de controle, que se consideravam como paladinos da moral e dos bons costumes, sobretudo devido à inclusão como política de defesa da segurança nacional, para, presumivelmente, proteger o público frágil e ingênuo aos efeitos perversos de filmes e de outras manifestações artísticas. Nessa perspectiva, podemos observar que a censura não era apenas um instrumento de controle do Estado, mas também uma apropriação de uma linguagem conservadora de certos grupos sociais.

> Nem sempre o autoritarismo veste uniformes militares e encara os indivíduos em plena luz do dia, ele pode ser sutil, invisível; estar incorporado em cada indivíduo, mesmo nas sociedades de aparência mais democrática. Do mesmo jeito que a nudez, por si só não é sinônimo de liberação da sexualidade. O autoritarismo e a repressão sexual mais eficazes não são vistos a olho nu (Mantega, 1979, p. 5).

A pornochanchada, assim, vivia baseada em uma divisão esquemática heteronormativa, na qual se determinava a agressividade como um traço masculino enquanto a passividade, como um feminino. De acordo com Simões (2007), as características apreciadas nas mulheres seriam imageticamente de um homem castrado: timidez, languidez, delicadeza e formas arredondadas.

A preocupação com a heteronormatividade e com os bons costumes tiravam o foco dos censores do conteúdo político dos filmes, a exemplo

do que ocorreu com o filme *Guerra Conjugal*, em que o conteúdo político e a crítica social não foram questionados e a censura foi exercida sobre os personagens "feiosos", sobre as cenas de nudez e sobre a homossexualidade. Observamos tal preocupação no parecer de Roberto Antônio Coutinho:

> A película em questão não há condição de ser liberada, por ser ofensiva à moral e aos bons costumes, divulgar e induzir aos maus costumes, contendo mesmo em seu treiler (*sic*) e desenvolvimento do tema cenas de ofensa ao decoro público. A sua temática apresenta uma inversão de valores, desrespeito à instituição da família e à pessoa humana.[27]

Após uma guerra entre a imprensa, artistas, cineastas e a crítica especializada, o filme foi reexaminado e liberado para exibição, contudo não escapou da censura moral que era hegemônica na sociedade brasileira no período.

Nos filmes de Roberto Mauro, não observo a presença da mulher "castrada". Ao contrário dos filmes sobre o cangaço do gênero *nordestern*, identifico que as cangaceiras são protagonistas e foram representadas como mulheres independentes e desprendidas das normas morais. A pornochanchada não foi direcionada apenas para o público masculino, embora isso esteja presente na narrativa da obra. Ao mesmo tempo, não foram rompidas a sexualização e a objetificação das mulheres.

Outro elemento: as mulheres foram marginalizadas? A nossa análise indica que não. São protagonistas e destacam-se porque a pornochanchada não segue o modelo hollywoodiano clássico. As análises dos dados indicam que as pornochanchadas foram filmes produzidos em um contexto de censura e que apresentaram uma narrativa que se contrapunha ao momento político vivido no país. Diante disso, não podemos desconsiderar esse gênero cinematográfico como obra de arte, pois fragiliza a leitura da produção das representações sociais e do imaginário sobre as mulheres como protagonistas nos filmes sobre cangaço.

Um outro aspecto é a necessidade da teoria feminista do cinema dialogar com outros campos do conhecimento, pois a teoria psicanalítica não

[27] Cf.: Memória Cine Br (2025).

deveria ser o único instrumento político para analisar o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal se estruturou e como influenciou o cinema. Mulvey (2003) trouxe grande contribuição teórica, sem ela o cinema continuaria reproduzindo o machismo e a mulher como "O outro".

As pornochanchadas apresentaram uma outra percepção do corpo e da sexualidade, além disso, para Vieira (2007), romperam com uma perspectiva machista já que eram mulheres que lutavam, pegavam em armas, satisfaziam-se sexualmente, escolhiam seus parceiros, ocupavam um lugar outrora masculinizado. A pornochanchada, de Roberto Mauro, agradava muitos públicos pelo perfil criativo e inovador, empoderou as mulheres, essas não eram as mocinhas submissas aos heróis, eram as heroínas e donas do seu destino.

Também é importante considerar elementos conjunturais, pensando a representação das mulheres na pornochanchada, localiza-a no contexto histórico, que foi marcado pela criação do Centro da Mulher Brasileira (CMB) e pela declaração das Organização das Nações Unidas (ONU) do ano internacional da Mulher (1975). A partir de então, diversas entidades com o mesmo perfil da CMB foram surgindo no país. O movimento feminista ganhava corpo. De acordo com Soihet e Esteves, "vivia-se um momento pleno de contradições, caracterizado no plano internacional por forte efervescência política e cultural, desde os anos 1960" (2007, p. 358). Nesse contexto, de acordo com as autoras, destacaram-se, nas agendas feministas,

> [...] mobilizações contra a demarcação rígida de papéis de gênero que sobrecarregava as mulheres com a dupla jornada de trabalho e cuidados exclusivos com os filhos. As 'políticas do corpo' assumiram, por sua vez, caráter significativo, manifestando-se as reivindicações em favor dos direitos de reprodução, buscando a plena assunção do corpo e da sexualidade (aborto, prazer, contracepção) e insurgindo-se contra a violência sexual, não mais admitindo que esta fosse uma questão restrita ao privado, cabendo a sua extensão ao público (Soihet e Esteves, 2007, p. 359).

Como consequência dessas mobilizações, houve: politização das questões ligadas ao cotidiano e ao subjetivo; problematização da objetificação do feminino na arte, como o lugar das mulheres no cinema e como

são representadas; a ruptura com a lógica biológica de definição do gênero. O feminismo ainda trouxe o debate da mulher e da feminilidade enquanto construção social, além da incorporação das pautas feministas pelas socialistas que começaram a associar essas bandeiras com a luta e com as contradições da classe. Essas transformações permitiram a fragmentação da ideia universal de "mulher", evidenciando as diferenças étnicas, raciais, sociais e sexuais Estava explícito: as mulheres são diversas, mas não estão dispersas!

Mas, a luta feminista não era uma unidade na esquerda e entre aqueles que combatiam a Ditadura Militar. A expressão disso se expressava nas publicações de *O Pasquim* que, ao mesmo tempo, combatia o regime militar em suas publicações, mas também usava a ironia e a acidez para tratar as feministas, pois as consideravam inadequadas ao romperem com os papéis sociais estabelecidos ao gênero. Para Soihet e Esteves (2007), a perda do predomínio do masculino assustava os idealizadores d'*O Pasquim* e, possivelmente, a de todos os homens, inclusive os de esquerda, além de expor o seu conservadorismo e os limites da sua política libertária.

O milagre econômico destacado no filme *A ilha das cangaceiras virgens* representou a submissão da nossa economia ao capital estrangeiro, mas também a ascensão das mulheres brancas, pois

> [...] nos primeiros anos do regime autoritário, o modelo de desenvolvimento adotado caracterizou-se por um processo de modernização acelerado, conhecido como "milagre econômico". Este deu lugar à expansão do emprego no setor estatal e à educação técnica e profissional universitária, que teriam resultado em certa melhoria na condição das mulheres brancas de classe média. Sua presença nesses espaços aumentou-lhes a possibilidade de participação no movimento estudantil, nas organizações clandestinas e associações profissionais "politizadas" que desafiam a ditadura militar nos anos de 1960 e 1970 (Soihet e Esteves, 2007, p. 362).

Essa participação das mulheres na luta contra a ditadura no Brasil, de acordo com as autoras, influenciou na relação da luta das mulheres e do feminismo para combater os governos autoritários e defender a democracia. Ou seja, a luta por direitos e contra a discriminação feminina passava pela

conscientização das mulheres do seu lugar na sociedade e do enfrentamento ao Regime Militar, visando a conquista de direitos. A profissionalização das mulheres e a necessidade dessa mão-de-obra no mercado trouxeram a possibilidade de luta por creches, por licença maternidade remunerada, por igualdade salarial e de condições de trabalho entre homens e mulheres. Em uma ditadura militar, essas pautas eram vistas como subversivas e não como direitos.

Onde estavam as mulheres negras? No campo das lutas por direito, certamente ao lado de mulheres como Laudelina Campos de Melo (1904-1991), mulher negra que fundou o sindicato das domésticas de Campinas, em 1936, o primeiro do Brasil. Diferente das mulheres brancas de classe média, as mulheres negras estavam no subemprego e a universidade ainda era negada a elas. Elas estavam na luta pela valorização de suas vidas e na construção de um feminismo e de um ativismo que pautasse a igualdade racial. Os corpos negros não estão expostos nas pornochanchadas e nem em outros filmes com temática do cangaço porque a beleza ainda estava unicamente associada à branquitude.

Na história do cangaço, as fontes documentais indicam que as mulheres que se tornaram cangaceiras eram nordestinas, sertanejas, mestiças e negras, contudo, nos filmes analisados, o que temos são mulheres brancas, interpretando essas personagens históricas. hooks (1992) propõe uma teoria feminista do cinema que paute a questão racial e chama atenção para a necessidade de incluirmos as vozes das mulheres negras. Nas pornochanchadas analisadas, observo que: a beleza, o empoderamento e o feminismo aparecem como branco e liberal.

O FEMININO NO CANGAÇO E AS REPRESENTAÇÕES DAS CANGACEIRAS NO CINEMA: BREVES CONSIDERAÇÕES

Neste livro *E as Cangaceiras? As representações sociais e o imaginário do feminino cangaço no cinema*, apresentei os resultados de pesquisa sobre as representações sociais das cangaceiras nos filmes a partir das relações entre cinema e gênero, compreendendo a arte como ato político e identificando como elas foram representadas na produção cinematográfica.

Apontei que, na produção artística, as mulheres cangaceiras – enquanto coadjuvantes e/ou protagonistas – adquirem relevância. Assim, essa obra se distanciou de investigações acadêmicas nas quais a disputa da memória e a operação historiográfica partiram dos personagens masculinos para reconstruir a história do cangaço e as mulheres aparecem de forma secundária. A produção intelectual tradicional construiu um perfil de cangaceiro, mulherengo, viril e violento, afirmando inclusive que as mulheres tinham uma única função nos bandos: a de amantes.

No cinema brasileiro, a presença das mulheres no movimento foi abordada de diversas formas, não se resumindo a representá-las como "amantes". No entanto, destaquei a escassez de filmes em que as mulheres cangaceiras são representadas. Observei que, de 1920 até os nossos dias, tivemos uma produção de 50 obras sobre o cangaço, dessas, apenas 07 eram sobre as cangaceiras, ou seja, apenas 14%. Dediquei-me a analisar quatro filmes, apenas dois trataram brevemente sobre as motivações que levaram as mulheres ao cangaceirismo. Sobre a entrada das mulheres nos bandos, identifiquei que as representações figuram que foi motivada pela paixão (vontade própria),

através de fuga; mas as fontes documentais e a historiografia indicaram também a entrada dessas mulheres motivada pelo uso da força e por rapto. Por vontade própria ou forçadas, indiquei que, em ambas situações, a vida no cangaço tornou-se uma alternativa à vida doméstica a que estavam destinadas às mulheres.

A entrada das mulheres nos bandos ocorreu na década de 1930, tendo Maria Déa como a protagonista, essa se tornou Maria Bonita e inspirou diversas histórias na literatura e no cinema. Esse período não foi marcado apenas por um golpe no regime político, mas também na mudança no movimento do cangaço com a entrada das mulheres, evidenciando as contradições do "cabra macho" e das mulheres sertanejas.

Para identificar a constituição das representações sociais sobre as cangaceiras nos filmes, utilizei de instrumentos da pesquisa historiográfica sobre o cinema e, como resultado, observei que, independentemente das motivações pessoais, a entrada de mulheres no cangaço pode indicar elementos de ruptura com as perspectivas da feminilidade hegemônica, o que tornou invisível as mulheres e seus corpos, desumanizando-as. Na prática, essa ideologia dominante acolhe apenas a mulher doméstica, marginalizando todas que se afastam da estrutura familiar. Tal procedimento, segundo autores(as) analisados(as) ao longo deste trabalho, também foi aplicado às mulheres cangaceiras, descritas de forma aligeirada e com foco em características físicas, tornando suas existências associadas ao nome do companheiro.

Considerando essa invisibilidade das cangaceiras, os documentários tornaram-se fontes de análises importantes, pois apontaram que, independentemente da motivação, as sobreviventes do cangaço em seus depoimentos, considerando todas as contradições, positivaram a memória de suas experiências, esboçando uma história que recria suas origens, autoidentificando-se como provenientes de boas e honradas famílias. Para alguns pesquisadores no cinema, as mulheres humanizaram e levaram o romance ao cangaço; para outros, a presença das mulheres colocou os cangaceiros em situação de vulnerabilidade, ou seja, as mulheres nos bandos foram um inconveniente.

Nesta pesquisa, evidenciei como a historiografia e os(as) memorialistas disputam teoricamente sobre o movimento do cangaço, mas a leitura sobre a presença das mulheres é muito parecida, independente das divergências. Observei que a disputa iconográfica construiu a imagem desses bandoleiros enquanto bandidos sociais, revolucionários ou guerrilheiros. Por outro lado, o discurso popular mitificou Lampião e os cangaceiros como personagens "de corpo fechado". Enfim, a imagem ambígua dos cangaceiros, encontrada na historiografia e no discurso popular, não permite definir de modo prévio se foram heróis, mas certamente não foram guerrilheiros revolucionários. Sobre a imagem que se instituiu no cinema em relação aos bandos, essas foram marcadas pela violência, pela barbárie e pela selvageria, suas histórias e aventuras ocorreram no sertão seco e marcado pela miséria e pelo sofrimento, tornando-se a receita para as obras fílmicas com essa temática.

Considerando o cinema em sua complexidade como obra de arte, no qual a forma e o conteúdo entrelaçam-se na produção e na reprodução de representações sociais, imagéticas e ideológicas. Isso implica em compreender a força do cinema enquanto arte e cultura e a sua capacidade de absorver os avanços tecnológicos e de influenciar a própria sociedade, divulgando concepções de mundo, de história e de sociedade.

Essa premissa me permitiu pensar como o cinema também produz e reproduz uma cultura visual, particularmente nos filmes sobre o cangaço, e, enfim, apreender qual a imagem construída sobre a mulher no cangaço a partir da ideia de feminino. Mas, qual feminino? Aqui parti da compreensão de que a entrada das mulheres nos bandos criou uma outra feminilidade, o feminino no cangaço.

A feminilidade no mundo sertanejo e no cangaço humanizou homens e mulheres, que foram desumanizados pelo Estado para justificar a decapitação e a violação dos seus corpos. A feminilidade constituiu uma religiosidade própria, dentro das perspectivas morais cristãs, mas que não cerceava a liberdade das cangaceiras de se maquiar, de dançar e de escolher o seu companheiro. No movimento do cangaço, as mulheres criaram um novo feminino e com ele indicaram outras possíveis formas de família e de casamento. Esses filmes nos remetem ao processo de profissionalização do cangaço, neles o feminino no cangaço concentra a ideia das "minino-fêmea",

da "mulher-macho", que sobrevive às intempéries climáticas e à seca, enfrentando tais dificuldades com vaidade e com afeto. Era o feminino alinhado à resistência e à força, e não vinculado à tradicional imagem da fragilidade.

Esse feminino cangaço foi representado no cinema brasileiro como romance e como companheirismo, como liberdade e resistência. Já a historiografia e os depoimentos das sobreviventes apontam que o feminino no cangaço foi marcado pelas contradições, pois a liberdade não significava está imune à violência dos seus companheiros e das volantes. Os códigos morais condenavam as adúlteras à morte, enquanto os cangaceiros não sofriam nenhum tipo de punição por suas relações extraconjugais. Entrar nos bandos significou o rompimento da feminilidade burguesa, mas não representou igualdade de gênero, na medida em que a dominação masculina ainda prevalecia.

Com todas essas contradições e com a permanência da dominação masculina, os filmes e os documentários tentaram positivar a memória do cangaço, insistindo na ideia do romance ou na perspectiva de que a presença das mulheres humanizou os "sanguinários cangaceiros", invisibilizando os códigos morais que as aprisionavam. As cangaceiras representaram um rompimento com o modelo de família tradicional, com a ideia da submissão feminina e por isso foram criminalizadas por uma sociedade que sequer as percebiam como humanas, como sujeitas. Foi necessário reconstruir os seus lugares no mundo. Naquele espaço bruto, masculino e viril, as mulheres criaram um espaço do feminino no cangaço.

As contradições do feminino no cangaço devem ser melhor investigadas, logo é um objeto ainda inexplorado, esta obra pode ser considerada como parte desse esforço inaugural. A definição desse feminino é fundamental para pensar como a representação do passado nos filmes produz e transpõe a vida dessas mulheres para o cinema. O tempo e o espaço são importantes para a análise, pois os filmes aportam representações sociais que, a depender do contexto histórico, pode ser usado como instrumento de propaganda e de difusão política. Esse campo sensorial que influencia o nosso imaginário produziu um gênero no Brasil: o *nordestern,* e com ele a representação de passado sobre o sertão, sobre o cangaço e sobre as cangaceiras.

O nosso *western,* que ganhou destaque com *O Cangaceiro* (1953), de Victor Lima Barreto, expressava também a busca de um cinema que refletisse o desenvolvimento do país. A industrialização e a criação de Companhias Cinematográficas não podem ser analisadas de forma isolada, pois foram consequência de um movimento internacional e interferiram na produção desse tipo de filme.

Considero que o cinema expressou as disputas em torno de um projeto político e ideológico no Brasil: o nacional-desenvolvimentismo. Tal projeto produziu uma imagem e uma narrativa de uma civilização ocidental próspera e soberana como um contraponto ao atraso e ao subdesenvolvimento de um país que ainda era rural. A necessidade de um cinema que tocasse em temas nacionais trazia consigo um discurso de superação, sim, da superação do arcaico em nome da modernização do país. Esse movimento constituiu um gênero de filmes no qual o jeca, o caipira, o messias e o cangaceiro representavam o sumo da nossa brasilidade. Na prática o imaginário sobre o sertão e sobre o campo estava associado também à necessidade de que esses espaços deveriam ficar no passado. Tal interesse pela superação do arcaico continua povoando filmes brasileiros da atualidade a exemplo de filmes como *Baile perfumado* (1996), que marcou a retomada do sertão no cinema brasileiro, e *Entre irmãs* (2017), protagonizado por uma personagem cangaceira. Em termos prospectivos, é possível indicar, portanto, que filmes de cangaço não ficaram no passado, constituindo-se em temática investigativa atual. A questão que trago a partir dessa constatação é: por que esse tipo de representação perdura mesmo neste período dito "globalizado"?

Da mesma forma que tratar das cangaceiras é estudar a presença das mulheres no cinema, indico para a necessidade de aprofundarmos a teoria feminista do cinema para tratar das mulheres sertanejas e das cangaceiras nos filmes, pois a representação social dessas personagens não revolucionou, necessariamente, com o lugar destinados às mulheres na representação cinematográfica: o do Outro, o do romance e o da família.

A teoria feminista trouxe uma nova perspectiva sobre o feminino, problematizando as representações das mulheres no cinema. O cinema construiu a forma como as mulheres deveriam ser percebidas, desde a montagem,

a narrativa e o figurino. Os códigos cinematográficos criaram um olhar, um mundo onde o feminino era um objeto de desejo.

A teoria feminista do cinema propôs-se a construir um outro cinema, no qual as mulheres, cineastas, atrizes e entre outras, personagens femininas fossem as produtoras do olhar. Apontei que essa tarefa não foi fácil, tendo em vista a dificuldade tanto artística quanto política de se adotar um perfil de mulher não objetificada na representação fílmica. A produção intelectual por séculos associou as mulheres com o cuidado e com a família, tardando a percebê-las como trabalhadoras e cidadãs, restringindo a luta por direitos ao cuidado e à proteção das mulheres. Coube às teóricas socialistas a produção de contraponto a essa visão romântica do lugar do feminino.

Foi essa teoria feminista socialista que apontou o machismo como uma estrutura do capitalismo, contribuindo para a construção de outros olhares sobre o cinema e questionando o lugar das mulheres em diversas obras cinematográficas. Tendo em vista que a historiografia apresentou que essas mulheres atuaram nos bandos, com algumas dividindo a liderança, e que havia violência contra as mulheres por parte dos seus companheiros, por que insistir no feminino associado à fragilidade e ao romance? Não havia outro lugar para elas na produção cinematográfica, pois, mesmo nas pornochanchadas, imperava essa visão romântica.

O cinema brasileiro consolidou o personagem cangaceiro como o "cabra-macho", e a sua virilidade e a sua masculinidade estavam associadas à violência e ao uso da força. A presença das mulheres nos filmes não alterou esses elementos, mas apresentou outra imagem do feminino no cinema, contribuindo para a idealização que desempenhou um grande papel na arte de tornar visíveis os sonhos da humanidade.

Entre a virilidade e uma fagulha dos sonhos da humanidade, esses personagens representaram a nossa brasilidade; constituíram um estereótipo de Nordeste (seco, miserável, lugar dos beatos e dos cangaceiros); evidenciaram a transição de uma sociedade tradicional e conservadora para uma sociedade moderna e organizada por classes. O cangaceiro, contraditoriamente, representaria tanto a nossa pobreza e a injustiça como também os verdadeiros e os bons.

E as mulheres? E as cangaceiras? O cinema reproduziu o lugar delas na sociedade: contestadoras, mas não o suficiente para romper com as relações de gênero. O final infeliz de Sucena e de Maria Clódia e a morte de Maria Bonita evidenciaram que as mulheres, enquanto categoria social, não almejam ou projetam a dominação-exploração dos homens e permaneceram submissas. Os filmes expuseram na prática como o gênero parte de uma relação de poder, da mulher como o sujeito dominado e do homem como o dominador. As obras de Barreto e de Coimbra nos apresentaram mulheres fortes, de coragem, mas os filmes não se propuseram a romper com o patriarcado, pois acabaram reproduzindo a desigualdade e a opressão, evidenciando o poder masculino como imutável e acentuando a invisibilidade das cangaceiras. Elas não seriam mais do que um acessório ou um instrumento para dar tom de romance nas obras.

A mulher-macho não rompeu com a relação monogâmica cristã, foi sensualizada e, na defesa do romantismo, foi coadjuvante do cabra macho. Sobre o modelo de beleza e de estética, ao contrário das mulheres sertanejas miscigenadas, as cangaceiras nos filmes *nordestern* foram interpretadas por mulheres brancas. Os cineastas fizeram a opção de descartar os corpos negros e mestiços. Os estudos e as análises indicaram que as personagens cangaceiras produzidas no cinema não se propuseram a superar o padrão branco de beleza, reproduzindo o padrão hegemônico.

O debate sobre a questão racial na teoria feminista do cinema é outro elemento que indica novos objetos de pesquisa. Precisamos avançar e a pesquisa não conseguiu dar conta da disputa ideológica sobre o corpo feminino e como essa influenciou sobre o olhar das mulheres negras. Observamos que a teoria feminista do cinema desconsiderou as contribuições das experiências das espectadoras negras e a possibilidade da construção de um olhar opositivo por meio tomada de consciência das políticas racistas e do racismo na sociedade. Houve um esforço das pesquisadoras e de suas intervenções críticas feministas para serem voltadas para a desconstrução da categoria "mulher", ressaltando a importância da cor, contudo a pesquisa bibliográfica aponta que boa parte das críticas de cinema feministas ainda estruturaram seu discurso como se falassem das mulheres em toda a sua diversidade, mas falam apenas das mulheres brancas.

Outro elemento identificado nesta pesquisa foi que as pornochanchadas são muito mais do que a expressão do pornô e do erótico. Os filmes de cangaço produzidos pelo movimento Boca do Lixo também foram consequência do movimento cultural da década de 1960, pois, mesmo as produtoras localizando-se nos centros de São Paulo e do Rio de Janeiro, o rural ainda estava presente. Os filmes analisados, ambos dirigidos por Roberto Mauro, são fruto do ambiente contestatório e do cinema no período da Ditadura Militar.

Se o beato, o jagunço e o cangaceiro tornaram-se características dos filmes sobre sertão, a figura do "safado" e do "malandro" tornaram-se característica imagética do país. O escracho e o erótico driblaram a censura dos governos militares, permitindo que os produtores da pornochanchada se aproveitassem do momento oportuno e passassem a produzir filmes com esses conteúdos, já que essa combinação agradava parte significativa da população.

E as mulheres? E as cangaceiras? As personagens das pornochanchadas – inclusive as cangaceiras – fugiam do padrão hegemônico, logo, tornaram-se independentes e símbolos sexuais nas pornochanchadas. As obras de Roberto Mauro não renunciaram à crítica ao governo e à sociedade, apresentando, de forma simples, elementos da conjuntura nacional, tratando de empoderamento feminino, mas, contraditoriamente, mantiveram-se restritas à perspectiva patriarcal e com a objetificação dos corpos femininos. As cangaceiras do cineasta eram destemidas e independentes, mas ainda dependentes do romance. Além disso, outros elementos extrapolam as obras, pois tocam em questões conjunturais de forma subliminar.

Na história do cangaço, as fontes documentais indicam que as mulheres que se tornaram cangaceiras eram nordestinas, sertanejas, mestiças e negras, contudo, nos filmes analisados, são mulheres brancas interpretando essas personagens históricas. O modelo hegemônico de beleza permaneceu, assim como a objetificação do corpo feminino como elemento de sedução do espectador. Os filmes também evidenciaram as cangaceiras como símbolo do que deveria ser superado, explicitado nas personagens Maria Clódia e Olívia, e na morte de Sucena. As cangaceiras erotizadas ainda buscavam o romance e a não permanência no cangaço, apontando a necessidade dessas

se "enquadrarem" na sociedade, dentro da lei e da ordem. Os filmes não só reproduziram as desigualdades de gênero, mas expuseram um imaginário social sobre o cangaço, sobre as mulheres que destoavam das regras e sobre como as temáticas rurais e sertanejas ainda mobilizavam o grande público a ir ao cinema.

FILMOGRAFIA

Obras analisadas:

O Cangaceiro. 1952. Direção: Lima Barreto. Roteiro: Lima Barreto. Produção: Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Fotografia: Chick Fowle, Ronald Taylor. Edição: Oswald Hafenrichter. Música: Gabriel Migliori. Elenco: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro e Vanja Orico, Adoniram Barbosa, Zé do Norte. São Paulo: Columbia Pictures. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oOumq-kWf-Y>. Acessado em: 09 de fev. de 2025.

LAMPIÃO, o Rei do Cangaço. 1962. Direção: Carlos Coimbra. Produção: Oswaldo Massaíni. Roteiro: Carlos Coimbra. Fotografia: Tony Rabatoni. Edição: Carlos Coimbra. Música: Gabriel Migliori. Elenco: Leonardo Vilar, Glória Menezes, Vanja Orico, Milton Ribeiro, Geraldo Del Rey, Antônio Sampaio, Dionísio Azevedo. São Paulo: Cinedistri Companhia e Distribuidora de Filmes Nacionais.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MAkn_7UlVJg>. Acessado em: 09 de fev. de 2025.

As Cangaceiras Eróticas. 1974. Direção: Roberto Mauro. Produção: Alfredo Palácios. Roteiro: Marcos Rey. Fotografia: Eliseu Fernandes. Edição: Mauro Alice. Música: Ariovaldo Pires. Elenco: Jofre Soares, Matilde Mastrangi, Sônia Garcia, Ariane Arantes, Carmem Angélica. São Paulo: Servicine Serviços Cinematográficos. Disponível em: < https://youtu.be/F60msGlz5uI?si=MmGAA0OchHzxd7_m>. Acessado em: 09 de fev. de 2025.

A Ilha das Cangaceiras Virgens. 1976. Direção: Roberto Mauro. Produção: Alfredo Palácios. Roteiro: Roberto Mauro, Benmyara Vidal. Fotografia: Pio Zamuner. Edição: Lúcio Braun. Música: Arrigo Barnabé. Elenco: Carlos Imperial, Wilza Carla, Helena Ramos, José Paulo, Cinira Camargo. São Paulo: Servicine Serviços Cinematográficos. Disponível em: <https://youtu.be/joD63qGf804?si=6ccLvu8g2z30hgYv>. Acessado em: 09 de fev. de 2025.

Filmes citados:

A Mulher no Cangaço. 1976. Rio de Janeiro. Direção: Hermano Penna. Produção: Blimp Film, Quindó, José Antônio Silva. Roteiro: Hermano Penna. Fotografia: José Francisco. Wom Direto: Paulo Roberto Rigoli. Edição: Helder Titto. Música: José Luiz Penna, Thiago Araripe, Paulo Costa. Elenco: Dora, Ewerton Motta, Maria Inês Passos.

A Musa do Cangaço. 1982. Bahia. Direção: José Umberto Dias. Produção: José Umberto Dias, Marta Vergne. Roteiro: José Umberto Dias. Fotografia: Otto Diniz. Som Direto: Alcyvando Luz. Edição: José Umberto Dias. Música: Zé do Norte, Marlui Miranda.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. 1964. Rio de Janeiro. Direção: Glauber Rocha.

Produção: Luiz Augusto Mendes. Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Junior. Fotografia: Waldemar Lima. Edição: Rafael Justo Valverde. Música: Glauber Rocha, Sérgio Ricardo, Heitor Villa Lobos. Elenco: Othon Bastos, Maurício do Valle, Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Lídio Silva, João Gama.

Entre irmãs. 2017. Direção: Breno Silveira. Distribuição: Sony Pictures, H20 Films; Coprodução: Conspiração, Globo Filmes; Música: Gabriel Ferreira; Elenco: Marjorie Estiano; Nanda Costa; Júlio Machado; Rômulo Estrela; Letícia Colin; Gabriel Stauffer.

Feminino Cangaço. 2013. Documentário. Direção: Lucas Viana; Manoel Neto. Duração: 1h15.

Histórias que nosso cinema (não) contava. 2018. Direção: Fernanda Pessoa. Documentário.

Lampião, o Rei do Cangaço. 1936. Ceará. Direção: Benjamin Abrahão. Produção: Adhemar Bezerra de Albuquerque / Aba Film. Fotografia: Benjamin Abrahão.

Maria Bonita, Rainha do Cangaço. 1968. São Paulo. Direção: Miguel Borges. Produção: Alexandre Neto. Roteiro: Miguel Borges, Rubens Barbosa. Fotografia: Konstantin Tkaczenko. Edição: Glauco Mirko Laurelli.

Música: Remo Usai. Elenco: Celi Ribeiro, Milton Morais, Roberto Bataglin, Sônia Dutra, Jofre Soares.

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro. 1969. Rio de Janeiro. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha, Zelito Viana, Claude Antoine. Roteiro: Glauber Rocha. Fotografia: Affonso Beato. Edição: Eduardo Escorel. Música: Marlos Nobre, Walter Queiroz, Sérgio Ricardo. Elenco: Maurício do Valle, Othon Bastos, Odete Lara, Hugo Carvana, Jofre Soares.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno C.. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Tese (Doutorado em Multimeios). Campinas-SP: UNICAMP, 2000.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras artes**. 3. ed. São Paulo\Recife: Cortez\Massangana, 2006.

ALLEN, Richard. Olhando imagens cinematográficas. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do cinema**. v. 1. São Paulo: Ed. SEAC, 2005, p. 189-218.

ALMEIDA, José Américo de. **A Paraíba e seus problemas**. 3. ed. Estado da Paraíba - Secretaria de Educação e Cultura, Diretoria Geral de Cultura, 1980 [1923].

ANCINE, 2018. **ANCINE lança estudo inédito sobre gênero cinematográfico e apresenta dados de bilheteria de 2018**. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-lanca-estudo-inedito-sobre-genero-cinematografico-e-apresenta-dados-de-bilheteria-de-2018>. Acessado em: 18 de fev. de 2025.

ANDRADE, Matheus José Pessoa de. **A Saga de Lampião pelos caminhos discursivos do cinema brasileiro.** Dissertação (Mestrado em Letras). Paraíba: UFPB/PPG, 2007, p. 70-114.

ARAÚJO, Antônio Amaury C.. **Lampião: as mulheres e o cangaço**. São Paulo: Traço Editora, 1984.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas-SP: Papirus, 1993.

AVELLAR, José Carlos. O cinema colorido. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 40, ago./out., p. 3-7, 1982.

BARROS, Lutigarde Oliveira C.. Antropologia da honra: uma análise das guerras sertanejas. **Revista de Ciências Sociais**, v. 29, nº 1 / 2, p. 160-168, 1998.

BARROSO, Gustavo. **Almas de lama e de aço**: Lampião e outros cangaceiros. São Paulo: Ed. Proprietária, 1912.

BASTIDE, Roger. Problemas da sociologia da arte. **Tempo Social**. v. 18, n. 2., nov., 2006, p. 295-305.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 179-252.

BENTO, Maria Aparecida. Branqueamento e Branquitude no Brasil. In: CARONE, Iracy; BENTO, Maria Aparecida (Orgs.). **Psicologia Social do Racismo:** estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil; Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BARBOSA, Eduardo. **Lampião Rei do Cangaço**. Rio de Janeiro/São Paulo: Edições de Ouro, 1958.

BERNARDET, Jean Claude. **Trajetória crítica**. São Paulo: Editora Polis. 1978, p. 73-74.

BERNARDET, Jean-Cloude. **O que é Cinema?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BERNARDET, Jean-Cloude. Carta a Willis Leal, em 15 de agosto de 1967. In: LEAL, Wills. **O Nordeste no cinema**. João Pessoa: Ed. Universitária FUNAP/UFPB, 1982.

BERNARDET, Jean-Cloude. **Cinema brasileiro:** propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 18-36.

BERNARDET, Lucila Ribeiro; RAMALHO Jr., Francisco. Cangaço – da vontade de se sentir enquadrado. In: CAETANO, Maria do Rosário. **Cangaço**: o nordestern no cinema brasileiro. Brasília: Avathar, 2005, p. 33-50.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Lisboa: Edições 70, 1972.

BERTOLLI FILHO, Claudio. Um confronto esquecido: pornochanchada x moral e civismo. BERTOLLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do (Orgs). In: **Pornochanchando:** em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de. Cassandra Rios e o Cinema Erótico brasileiro: autoria e performatividade. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina, Cavalcanti (Orgs.). **Feminino e Plural:** mulheres no cinema brasileiro. Campinas-SP: Papirus, 2017, p. 131-144.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero***:* feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAETANO, Maria do Rosário. **Cangaço**: o nordestern no cinema brasileiro. Brasília: Avathar, 2005.

CÂMARA, Antônio da Silva. Mazzaropi e a reprodução da vida rural no cinema brasileiro. **POLITEIA:** História e Sociedade. v. 06, n. 1., Vitória da Conquista, 2006, p. 211-226.

CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira. (Orgs.) **Cinema documentário brasileiro em perspectiva.** Salvador: EDUFBA, 2013.

CÂNDIDO, Antônio da Silva. A personagem do Romance. In: CÂNDIDO, Antônio da Silva (et al). **A personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva Histórica, 2009, p. 51-80.

CARDOSO, Miriam L. **Ideologia do desenvolvimento**, Brasil: JK-JQ. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CERQUEIRA, J. Luciano. Cangaceiros e "Cowboys": indicadores para um estudo comparativo. **CLIO:** Revista do Curso de Mestrado em História. Recife: UFPE, n. 111, p. 119-129, 1980.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CLEMENTE, Marcos Edilson de Araújo. Terra ignota: Cangaço e representações dos sertões do Nordeste brasileiro na primeira metade do século XX. **Outros Tempos**, v. 10, n. 15, p. 100-121, 2013.

COSTA, C. **A imagem da mulher**: um estudo de arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões.** Edição crítica de Walnice N. Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 109-141.

DÓRIA, Carlos Alberto. **O cangaço**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

DUCLÓS, Nei. **Todo filme é sobre cinema**. São Leopoldo-RS: Ed. Unisinos, 2014.

DURKHEIM, E.. **Lições de sociologia**: a moral, o direito e o Estado. São Paulo, T. A. Queiroz/USP, 1983.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**, Prefácio, p. XXVIII-XXIX, 1884.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos**: gênese e lutas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

FALCI, M. K.. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, M.. **História das mulheres no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2001.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é Política Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FERREIRA, Vera.; ARAÚJO, Amaury. A. C. de. **De Virgolino a Lampião**. São Paulo: Ideia Visual, 1999.

FLAX, Jane. Relacionamentos mãe-filha; psicodinâmica, política e filosofia. In: EISENSTEIN, H.; JORDEN, A. (Orgs.). **O futuro da diferença**. Boston-MA: G. K. Hall, 1980.

FORMAM, Shepard. Política do desespero: religião popular e movimentos de protesto. In: FORMAM, Shepard. **Camponeses**: sua participação no Brasil. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais. 2009. p. 236-286.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Os Anormais**. Curso no College de France (1974-1975). Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martin Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

FRAGA, Gerson Wasen. Cinema e História: Edukatores, de Hans Weingartrer. In: SOUZA, Fábio F.; BARCELONE, Cássio (Orgs.). **Cinema e Sociedade**: Resistência e Jogos de Poder. Jundiaí: Paço Editorial, 2016.

FRESSATO, Soleni B.. **Caipira Sim, Trouxa não** – representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi. Tese (Doutorado). UFBA, Pós-Graduação em Ciências Sociais. Salvador, 2009.

FREITAS, Ana Paula Saraiva de. **A presença feminina no cangaço**: práticas e representações (1930-1940). 2005. 242 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2005.

GALLOP, Jane. Além do Falo. **Cadernos Pagu**. v. 16, p. 267-287, 2001.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: HOLLANDA, S. B. de (Org.). **História Geral da Civilização Brasileira**. Tomo IV. São Paulo: Difel, 1997.

GARDIES, René. O enquadramento e o plano. In: GARDIES, René (Org.). **Compreender o Cinema e as Imagens**. Lisboa: Ed. Texto Grafia, 2001, p. 17-115.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. UNESP. São Paulo. 1991.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**: Nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema:** Trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GONZALES, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**. Anpocs, p. 223-244, 1984.

GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs). **Textos em representações sociais**. 2. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão** – comunicação e cultura, Caxias do Sul, v. 8, n. 15., jan/jun., p. 65-77, 2009.

GUIMARÃES, Manoel Luís Lima Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional**. Revista Estudos Históricos,** Rio de Janeiro: FGV, v. 1, n. 1, p. 05-27, 1988.

HIRATA, H. et al (Org.). **Dicionário Crítico do Feminismo.** Editora UNESP: São Paulo, 2009.

HOBSBAWM, Eric J.. **Bandidos.** Trad.: Donaldson M. Garschagen, 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs). **Feminino e Plural:** mulheres no cinema brasileiro. Campinas-SP: Papirus, 2017.

HOOKS, bell. **O olhar opositivo – a espectadora negra.** Trad.: Maria Carolina Morais. 1992. Disponível em: < https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>. Acesso em: 15 de fev. 2025.

HOOKS, bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. Trad.: Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Elefante, 2019.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

JASMIM, Élise. **Cangaceiros.** São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema**. Trad. Helen Márcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 25, set./dez. p. 1393-1404, 2017.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

KERGOAT, Daniele. O Cuidado e a imbricação das relações sociais. In: PAIVA, Alice Rangel; HIRATA, Helena; LOMBARDI, Maria Rosa (Orgs.).

Gênero e Trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais. Trad.: Carol de Paula. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

KLANOVICZ, Luciana Rosar F.; CORRÊA, Willian Bruno. Gênero, censura e pornochanchada no cinema brasileiro. In: BERTOLLI FILHO, Cláudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do (Orgs,). **Pornochanchando:** em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan./jun., p. 97-115, 2006.

KONDER, Leandro. História dos intelectuais nos anos cinquenta. In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.). **Historiografia brasileira em perspectiva.** São Paulo: Contexto, 2005, p. 355-374.

KRACAUER, Siegfied**. Theory of Film**: The Redemption of Physical Reality. Princeton: Princeton University Press, 1997.

LALO, Charles. Programme d'une esthétique sociologique. **Rev. Philos**, v. 18, jul./dez., p. 40-51, 1914.

LAURETIS, Tereza de. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. **Estudos Feministas**, ano 1, p. 96-122, 1993.

LEAL, Wills. **O Nordeste no cinema**. João Pessoa: Ed. Universitária FUNAP/UFPB, 1982.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à retomada. São Paulo: Fundação Perseu de Abramo, 2005.

LEVY, Joanice. Female Gaze e a narrativa cinematográfica. **Anais XII Congresso de Ciências da Comunicação região Centro-oeste**. Goiânia, maio, p. 1-7, 2010.

LESSA, Carlos F. **Quinze anos de política econômica**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LIMA, Caroline de Araújo. Mulheres em Movimento e sua invisibilidade. **Revista Universidade e Sociedade**, Brasília, v. 58, 2016.

LINS, Marcelo da Silva. **Os vermelhos nas terras do cacau**: a presença comunista no sul da Bahia. Dissertação (Mestrado em História Social do Brasil). Bahia: UFBA/FCH-PPG, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. Epistemologia feminista e teorização social – desafios, subversões e alianças. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTRIN, Celsi Brönstrup (Orgs.). **Coletânea Gênero Plural**. Curitiba: Editora UFPR, 2002. p. 11-22.

LUCKÁS, G. **Estética**. Barcelona: Grijalbo, 1965.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 22, set./dez., p. 935-952, 2014.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MACHADO, Maria C. M. **As táticas de guerras dos cangaceiros**. 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1978.

MANTEGA, G. (Org.) **Sexo e Poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **O Manifesto Comunista**. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2003.

MARCONI, Paolo. **A censura política na imprensa brasileira** (1968-1978). São Paulo: Global, 1980.

MELLO, João Manuel Cardoso de. **O Capitalismo tardio**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MELLO, Frederico Pernambucano de**. Guerreiros do Sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa, 2004.

MEMÓRIA CINE BR. Arquivo Nacional, Divisão de Censura de Diversões Públicas, BR DFANBSB NS.CPR.TEA, PTE. 300. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0110082C00301.pdf>.

MENDONÇA, Sônia Regina de. As bases do desenvolvimento capitalista dependente: a industrialização restringida à internacionalização. In: LINHARES, Maria Yedda. **História Geral do Brasil**. 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

MENESES, Djacir. **O outro Nordeste**: formação social do Nordeste. Rio de Janeiro: José Olímpio: 1937.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo Social: Rev. Sociol. USP**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 83-104, out., 1996.

MENESES, Ulpiano T.. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul., 2003.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Sob a luz de Lampião:** Maria Bonita e o movimento da subjetividade de mulheres sertanejas. Salvador: EDUNEB, 2016.

MOREIRA, Raimundo Nonato Pereira. **A nossa Vendéia**: o imaginário social da Revolução Francesa na construção da narrativa de Os sertões. Tese (Doutorado Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. 3. ed., Rio de Janeiro: Graal, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas.** São Paulo: Contexto. 2005. p. 115-202.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica. 350 f. 2015. **Tese**

(Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

NYE, Andrea. **Teoria Feminista e as Filosofias do Homem**. Trad.: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1995.

NOVAES, Cláudio Cledson. **Cinema sertanejo**: o sertão no olho do dragão. Feira de Santana-Ba: UEFS, 2007.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. Mulheres-macho ou sensuais? Apontamentos sobre a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro da década de 1980. **C&S**, São Bernardo do Campo, v. 34, n. 2, p. 261-281, jan./jun., 2013.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do Dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (Orgs.). **Estéticas do Digital**: Cinema e Tecnologia. Livros LABCOM, 2007, p. 03-31.

PARENTE, André. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. **Revista Poiesis**, n. 12, UFF, Rio de Janeiro, 2018.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do Dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (Orgs.). **Estéticas do digital**: Cinema e Tecnologia. Covilhã: Livros LABCOM, 2008, p. 03-31.

PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO. Em véspera da Revolução no Brasil, informe apresentado à III Conferência dos PCs da América Latina, conforme tradução do PCB (publicada em separata) de *La Internacional Comunista*, n. 5, de abril de 1935, p. 426-44.

PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. **REVISTA POIÉSIS**, v. 12, n. 9, p. 51-63, 2018.

PÉCAULT, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil**: entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990, p. 97-191.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros:** ensaios de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Revista de Sociologia e Política,** v. 18, n. 36, p. 15-23, jun., 2010.

PRESTES. Anita L. **A Coluna Prestes**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PROUDHON, Pierre-Joseph. **Pornocracia, ou mulheres nos tempos modernos**. Paris: Librairie Internationale, 1875.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História do Cangaço:** História Popular. 4. ed. São Paulo: Global, 1991.

QUEIROZ, Rachel de. **Lampião/Maria Beata do Egito**. Teatro. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Aníbal. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAMOS, G.. **Vidas Secas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

RESENDE, Maria Efigênia L. de. O processo político na Primeira República e o liberalismo oligárquico. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.) **O Brasil Republicano**. O tempo do liberalismo excludente da Proclamação da República à Revolução de 1930. v. 1, 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 89-120.

RESISTÊNCIA, 21 de janeiro de 1969, p. 3. Periódico foi censurado. Fonte: Ordem, 716. Departamento de Polícia Federal, 1969. In: MARCONI, Paolo. **A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)**. São Paulo: Global, 1980.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RODRIGUES, Fabiana. O papel da mulher no cinema brasileiro contemporâneo. **Anais do 8º Congresso LUSOCOM**, p. 1925-1937, 2009.

ROSSINI, Renan Siqueira. Pornochanchada: Um Sintoma Brasileiro. In: BERTOLLI FILHO, Claudio; AMARAL Muriel Emídio Pessoa do (Orgs.). **Pornochanchando:** em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

SAFFIOTI, Heleieth I. B.. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu**, n. 16, p. 115-136, 2001.

SAFFIOTI, Heleieth I. B.. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. **Comunicação e Educação**. n. 3, São Paulo, mai./ago., p. 67-70, 1995.

SANTOS, Caroline Lima. **O Cangaceiro o cineasta e o imaginário**: a produção de representações do cangaço no cinema brasileiro (1950-1964). Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado da Bahia, Programa de pós-graduação em História Regional e Local, 2010.

SANTOS, Ana Maria dos. Desenvolvimentismo, trabalho e reforma agrária no Brasil, 1950-1964. **Tempo**. n. 7, p. 01-13, 1999.

SANTOS, Dalila Carla. **Na trilha do cangaço**: as representações das relações de gênero nos filmes Corisco e Dadá e Baile perfumado. Dissertação (Mestrado) – PPGNEIM. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Salvador, 2012.

SARMET, Érica; TEDESCO, Marina C. As articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina, Cavalcanti (Org.). **Feminino e Plural:** mulheres no cinema brasileiro. Campinas-SP: Papirus, 2017.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. O Brasil De Sílvio Romero: Uma Leitura Da População Brasileira No Final Do Século XIX. **Projeto História**: v. 42, p. 163-183, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, n. 16, jul./dez., p. 71-99, 1990.

SELIGMAN, F. **O Brasil é feito pornôs**: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

SILVA JUNIOR, Humberto Alves. **A Estética Sociológica de Glauber Rocha**. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação e em Ciências Sociais, 2015.

SIMIS, Anita. **Estado e o cinema no Brasil.** São Paulo: Anna Blume, 1996.

SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. **Revista ALCEU** - v. 8, n. 15, jul./dez., 2007.

SOIHET, Rachel; ESTEVES, Flávia Copes. O Centro da Mulher Brasileira (CMB-RJ) e sias experiências nos anos 1970 e 1980. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Arão. **Revolução e Democracia** (1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Ed. Papirus, 2003.

SWAIN, Tania Navarro. **Meu corpo é um útero?** Reflexões sobre a procriação e a maternidade. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/utero.htm>. Acessado em: 19 de abril de 2020.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

VASCONCELOS, Vânia Nara Pereira. **É um romance minha vida:** Dona Farilda uma "casamenteira" no sertão baiano. Salvador: EDUFBA, 2017.

VEIGA, Ana Maria. Estéticas e Políticas de resistência no "cinema de mulheres" brasileiro (1970-1980). In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina, Cavalcanti (Orgs). **Feminino e Plural:** mulheres no cinema brasileiro. Campinas-SP: Papirus, 2017. p. 77-88.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O Cangaço no cinema brasileiro**. Tese (Doutorado em Multimeios). Campinas-SP: UNICAMP, 2007.

VIZENTINI, Paulo Gilberto Fagundes. **Relações Internacionais e Desenvolvimento**. Petrópolis: Vozes, 1995.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

ZANOTTI, Luiz. Do "Rei do Cangaço" ao "Auto de Angicos": o caminho intermidiático de Lampião. **Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC.** São Paulo: USP, jul. de 2008.

De acordo com o Professor Doutor Antonio da Silva Câmara (2024), a originalidade do livro de autoria de Caroline de Araújo Lima reflete-se tanto na escolha temática de um recorte do cinema brasileiro sobre o cangaço quanto na perspectiva de voltar as suas lentes para compreender como as mulheres cangaceiras estão representadas nesses filmes. Trata-se de reconstituir, através do método da decomposição/re-composição, as sagas recriadas pelo cinema.

Não deixa de ser inquietante que a autora tenha encontrado tão poucas películas sobre mulheres cangaceiras, a ponto de ser necessário acrescentar duas pornochanchadas ao escopo da pesquisa. Essa quase ausência da representação feminina levou a autora a inquirir sobre as representações femininas na arte e a articular o seu objeto fílmico com as discussões do feminismo contemporâneo. É um livro sobre a história das mulheres sertanejas, sobre a história do cinema brasileiro e sobre a construção de sertão no imaginário e na produção cinematográfica.

EDUNEB Editora da Universidade do Estado da Bahia
UNEB UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
fapesb Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia
GOVERNO DO ESTADO BAHIA SECRETARIA DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO
https://eduneb.uneb.br/
ISBN 978-85-85813-50-5